



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Przyboś czyta Norwida

**Author:** Małgorzata Rygielska

**Citation style:** Rygielska Małgorzata. (2012). Przyboś czyta Norwida.  
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja  
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach  
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci  
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Małgorzata Rygielska

# Przyboś czyta Norwida

Wydawnictwo  
Uniwersytetu Śląskiego

Katowice 2012



Przyboś czyta Norwida



NR 2922

Małgorzata Rygielska

# Przyboś czyta Norwida

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
Tadeusz Miczka

Recenzent  
Edward Balcerzan

# Spis treści

Słowo wstępne		7
---------------	--	---

## CZĘŚĆ I

<i>Trzy strofki</i>		13
<i>Italiam! Italiam!</i>		41
<i>Krzyż i dziecko</i>		73

## CZĘŚĆ II

<i>Całość słowa?</i>		99
----------------------	--	----

Zakończenie		151
-------------	--	-----

Bibliografia		159
--------------	--	-----

Indeks osobowy		175
----------------	--	-----

Summary		183
---------	--	-----

Résumé		185
--------	--	-----





## Słowo wstępne

Nieczytanie wyrazów, a czytanie treści, musi stać się czytaniem niepełnym [...]. Niestety!... Język polski mało znanym będąc czyni, że wyrazy są złe i coraz gorzej czytane [...].

Cyprian Kamil NORWID

Czuły czytelnik dziewiętnastowieczności – zresztą, wszelkiej przeszłości – znajduje się najczęściej w roli archeologa. I nie pomogą żadne sentymentalne zwroty do „późnych wnuków”, jeśli zawiedzie łopata archeologa-filologa.

Józef FERT

W *Prototypach form*, skąd pochodzi przytoczony wyżej fragment, Cyprian Kamil Norwid skupia się na etymologii poszczególnych wyrazów, nierzadko z uwzględnieniem przemian słowa na przestrzeni dziejów. Uwagi poety sięgają aż pism starożytnych. I choć nadrzędnym celem jego rozważań była zachęta do badań etnologicznych, z odniesieniem do historii Polski i jej wizji w przekazach kronikarskich, to zawarte w dziele spostrzeżenie można odnieść również do współczesnych praktyk czytelniczych. Aż chciałoby się zakrzyknąć: „Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)” [PWsz II, s. 17]<sup>1</sup>, niezwłocznie dodając komentarz już nie o „Panteizmie-druku”, lecz o nazbyt pospiesznym kartkowaniu książki, konkurencyjnych wizjach lektury i mnożeniu interpretacji. Dlatego też podstawowym założeniem tej pracy, jeszcze zanim przybrała ona ostateczny kształt, była re-lektura wierszy, przede wszystkim wierszy

---

<sup>1</sup> C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki. T. I–IX. Warszawa 1971–1976. W tekście stosuję skrót PWsz wraz z podaniem tomu i numeru strony.

Norwida, ale również – z uwagi na ich charakter i często niedostrzeganą doniosłość – szkiców Juliana Przybosa<sup>2</sup>.

Autor *Zapisków bez daty*, po lekturze najważniejszych opracowań twórczości Norwida, powstałych w okresie dwudziestolecia międzywojennego, proponuje serię interpretacji poszczególnych utworów romantycznego poety. Towarzyszy mu przy tym świadomość, iż

O Norwidzie pisano wiele. Uwieńczony przez historyków literatury jako właściwy trzeci „wieszcz” naszej poezji narodowej, stał się idealnie stosownym przedmiotem rozbiorów krytycznych i objaśnień. Nie jest już dziś – jak się wydawał współczesnym – „ciemny”. To, że utwory jego czyta się nie bez wysiłku i mniej lekko niż utwory Mickiewicza i Słowackiego nie świadczy przeciw niemu, przeciwnie: dzisiejszy czytelnik poezji nie ceni sobie wierszy, które nie zatrzymują jego uwagi na każdym zdaniu, a nawet frazie, na zestawieniu słów, na słowie<sup>3</sup>.

Przyzwyczajania odbiorców sobie współczesnych Przyboś uznaje za zbawienne dla dzieł Norwida, choć pozostaje kwestią dyskusyjną, czy autor *Vade-mecum* rzeczywiście projektował idealnego czytelnika swoich utworów<sup>4</sup>. Do dziś trwa owo *Rozjaśnianie ciemności*<sup>5</sup>... Przyboś,

---

<sup>2</sup> O Julianie Przybosiu „bogatszym od legendy” pisał wnikliwie jeden z największych znawców jego twórczości – Edward Balcerzan. Zob. *Bogatszy od legendy*. W: Idem: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997, s. 59–63. Myślę, że to tytułowe określenie można odnieść nie tylko do poezji Juliana Przybosa, ale również do jego bogatej twórczości prozatorskiej i eseistycznej. Postać Przybosa – poety, ale i czulego obserwatora otaczającej go rzeczywistości – możemy odnaleźć też w kilku szkicach, autobiograficznych opowieściach z *Zuchwałstw samoświadomości*. Zob. E. Balcerzan: *Zuchwałstwa samoświadomości*. Lublin 2005 (zwłaszcza *Wygnaniec ptaków (1)*, *Wygnaniec ptaków (2)*, s. 47–54, 64 oraz *Wygnaniec ptaków (3)*, s. 69–70, ze wspomnieniem o Ucie, córce Przybosa, i przekonaniem, że Przyboś pozostanie obecny w sercach czytelników, miłośników jego poezji i znawców).

<sup>3</sup> J. Przyboś: *Próba Norwida*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 98. Dalej w tekście stosuję skrót PN z podaniem numeru strony.

<sup>4</sup> Zob.: J. Fert: *Późny wnuk – nieporozumienie?* „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4; J. Błoński: *Norwid wśród prawników*. „Twórczość” 1967, nr 5.

<sup>5</sup> Zob. *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*. Red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk. Kraków 2002. Wcześniej o problematyce „ciemności” w twórczości

komentując rozmaite poczynania badaczy, dokonuje również – niejako mimochodem, na marginesie głównego nurtu rozważań – autoprezentacji siebie jako krytyka i wytrawnego znawcy liryki, także minionych epok. Jednocześnie zauważa pewną prawidłowość:

I oto, kiedy się chce ująć istotę Norwidowskiej poezji, nieodparcie nasuwa się metafory. Ileż takich metafor już użyto i nadużyto! „Poeta Ruin”, „Poeta Milczenia”, Historii, Sumienia, Absolutnej Prawdy, itd., a o jego słowie mawia się, że jest tak lapidarne i dostojne, jakby miało być wyrzeźbione na pomniku [PN, s. 99].

Rzeczywiście, „żywiół aktualizacji” artystycznej spuścizny Cypriana Kamila u początków dwudziestego wieku przybiera rozmaite formy: od opowieści biograficznych aż po próbę ukazania „całkowitego Norwida”, którą podejmuje kilkadziesiąt lat później Tadeusz Pini. Pamiętajmy wszak, iż

Widzenie przez międzywojennych krytyków norwidologii jako sekty legendotwórców pokazać można na dziesiątkach przykładów, organizuje ono postawę wobec Norwida całego szeregu poważnych krytyków – rewizjonistów, takich jak Kridl, Wasilewski, Zawodziński, Sinko, Pigoń, Brückner. Więcej nawet – zyskuje sobie norwidologia podejrzaną opinię takiej domeny badań, w której, zgodnie zresztą z ogólniejszą tendencją, „nauka wkroczyła na szlaki legendy”<sup>6</sup>.

Przyboś namawia do porzucenia genetycznych dociekań, rezygnacji ze złudy biografizmu, odżegnuje się od śledzenia wątków, motywów, powracających uporczywie tematów. Interesuje go słowo, czasem pojedyncze, czasem nierozłącznie związane z wierszem, który jawi mu się jako przemyślana konstrukcja – nośna dzięki metaforze, zwornikowi

---

Norwida pisała przekrojowo m.in. Grażyna Halkiewicz-Sojak. Zob. *Norwidowska „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*. W: *Jaki Norwid?* Red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz. Poznań 1997, s. 33–74.

<sup>6</sup> M. Buś: *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*. Kraków 1997, s. 243–244. Zob. też: Idem: *Norwidziści*. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty. Kraków 2008.

wzruszenia i poetyckiego obrazu. Przyboś, który odwołując się do koncepcji „papieża awangardy”, często czyni to w tonie polemicznym, w wypadku gdy zachęca do lektury wierszy Norwida, zawiesza osobiste dyskusje, aby zwrócić uwagę na walory, jakie niesie ze sobą szczegółowa analiza liryków:

Tadeusz Peiper (poeta i teoretyk, który, gdyby był szukał korzeni swojej teorii w głębszej przeszłości, odkryłby może w Norwidzie prekursora głoszonej przez siebie „wstydlivosti uczuć”) twierdził, że wystarczy zbadać trzy kolejne metafory w wierszu, ażeby o autorze powiedzieć więcej niż jego biograf. Choć brzmi to przesadnie, jak bojowe hasło, zacznijmy od takiego badania [...]. [PN, s. 99].

Chociaż nie udaje mu się uciec od dość ogólnego porównania, w którym pobrzmiewa ocena Norwida jako poety powściągliwego, o odmiennym „typie wyobraźni”, to z podjętego zadania wywiązuje się znakomicie, mimo że jak sam wyznaje, daleki jest od ostatecznego rozstrzygnięcia problemu, jakim stała się dla niego twórczość Cypriana Kamila. Po takiej konkluzji:

Rozważyłem nie trzy metafory, ale trzy utwory Norwida z okresu jego pełnej dojrzałości twórczej i choć wiele jeszcze mógłbym z nich wyczytać o tym, który je ułożył – nie śmiałybym odpowiedzieć bez wahania na ciągle mnie zdumiewającą wątpliwość. Dlaczego Norwid porywa mnie równocześnie i odpycha? Stanowi on dla mnie niesłychaną i nigdy nie spotykaną przygodę duchową. Nie zdarzyło mi się jeszcze nigdy, żebym odpowiadał tak mieszanymi uczuciami i sprzecznymi równocześnie myślami na czyjeś jedno i to samo dzieło [PN, s. 113].

nietrudno o rozpatrywanie wypowiedzi Przybosia, poczynając od tytułowej *Próby* (sic!) *Norwida*, w kategoriach „lęku przed wpływem”<sup>7</sup> czy

---

<sup>7</sup> Zob. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002 oraz A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, zwłaszcza s. 17–124, podrozdział: *Podmiot jako akt woli: Harolda Blooma pochwała agonu*, s. 87–124.

starcia silnych, twórczych osobowości. Postanowiłam jednak podążać tropem poety-krytyka, niemal zupełnie rezygnując z agonistycznej postawy. Podstawowym celem stała się lektura szkicu Przybosia, a tym samym próba jego warsztatu badawczego, w domyśle również – test moich czytelniczych przyzwyczajęń. Autor *Sensu poetyckiego*, sięgając po utwory znane, których fragmenty od lat funkcjonują jako „skrzydlate słowa”, swoją interpretacją skłonił mnie do nieustannej re-lektury: jego tekstu i tekstu Norwida.

Naturalną konsekwencją tej decyzji było przyjęcie zaproponowanej przez Przybosia kolejności analiz: układ pierwszej części pracy odpowiada konkretnym podrozdziałom szkicu, poświęconym interpretacji poszczególnych wierszy Norwida (II – *Trzy strofki*, III – *Italiam! Italiam!*, IV – *Krzyż i dziecko*)<sup>8</sup>, w drugiej części skupiam się natomiast na poszukiwaniu nawiązań do utworów i artystycznych koncepcji autora *Vade-mecum*<sup>9</sup> w późnej twórczości Przybosia, prymat przyznając liryce.

Rezygnuję tym samym zarówno ze spojrzenia *stricte* historyczno-literackiego, jak i z socjologicznego oglądu „obecności Norwida” w dwudziestym wieku. Zatrzymam się na kilku zaledwie tekstach – poetyckich i krytycznych, tuszając, że „łopata archeologa-filologa” okaże się narzędziem, rzecz jasna nie jedynym, ale przy obranej metodzie postępowania – skutecznym. Jednocześnie mam nadzieję, iż podjęta praca, w dużej mierze drobiazgowa i skoncentrowana na szczególe, stanowić może fundament dalszych rozważań już nie (tylko) filologicznych.

Podstawą publikacji stała się rozprawa doktorska *Poezja jako nazywanie? Tekst Norwida w twórczości Juliana Przybosia*.

Z całego serca pragnę w tym miejscu podziękować Promotorowi: Panu Profesorowi zw. dr. hab. Józefowi Olejniczakowi za lata długich rozmów i cierpliwe sprowadzanie mnie na ziemię, kiedy zachwyty nad

---

<sup>8</sup> Osobny szkic poświęcił Przyboś *Liryce i drukowi*. Zob. J. Przyboś: *Liryka i druk Norwida*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1..., s. 116–120. Analizę rozważań poety przedstawiam w odrębnym tekście, przygotowywanym właśnie do druku.

<sup>9</sup> Bazowałam przede wszystkim na wersjach utworów przytoczonych przez Przybosia w *Próbie Norwida*. Warto jednak wskazać najnowsze krytyczne opracowanie *Vade-mecum*: C. Norwid. *Vade-mecum*. Opr. J. Fert. Lublin 2004.

myślą Norwida sięgały niemal nieboskłonu, oraz za wiele ważkich, konstruktywnych uwag dotyczących pierwszych wersji tekstów, a także za przyjazną atmosferę intelektualnych spotkań na seminariach doktoranckich i naukową opiekę. Szanownym Recenzentom: Pani Profesor zw. dr hab. Ewie Kosowskiej oraz Panu Profesorowi zw. dr. hab. Ryszardowi Nyczowi bardzo dziękuję za ogromną życzliwość i wiele inspirujących wskazówek, które pozwoliły mi poszerzyć horyzont rozważań i dostrzec wcześniej pominięte, a istotne dla twórczej relacji Norwid – Przyboś, zależności. Autorce *Postaci literackiej jako tekstu kultury*<sup>10</sup> dziękuję szczególnie – również za inspiracje metodologiczne, które przyświecają mojej dalszej lekturze Norwida, tym razem przede wszystkim jako poety i czujnego, wrażliwego krytyka „kultury czyli cywilizacji”<sup>11</sup> jego czasów.

Panu Profesorowi zw. dr. hab. Edwardowi Balcerzanowi nisko się kłaniam, dziękując za życzliwą i niezwykle wnikliwą lekturę tej pracy, inspirujące uwagi oraz propozycje nowych tropów interpretacyjnych.

Zachowam też we wdzięcznej pamięci długie dysputy o Norwidzie, Italii i salonach romantyków prowadzone z dr Anną Gomółą oraz dowody wsparcia i zrozumienia, jakie otrzymałam od mojej Rodziny podczas pisania tej pracy.

---

<sup>10</sup> E. Kosowska: *Postać literacka jako tekst kultury*. Katowice 1990.

<sup>11</sup> To sformułowanie zaczerpnięte z przełomowej pracy E.B. Tylora (zob. *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przeł. Z.A. Kowerska. Wstęp, dodatki oraz życiorys autora J. Karłowicz. T. 1. Warszawa 1896, s. 15) rozpoczyna jedną z najbardziej znanych, globalnych definicji kultury: „Kultura, czyli cywilizacja w najszerszym znaczeniu etnograficznym jest to pojęcie, obejmujące wiedzę, wierzenia, sztukę, moralność, prawo, obyczaje i inne zdolności i przyzwyczajenia zdobyte przez człowieka, jako członka społeczeństwa”.

# CZĘŚĆ I

## *Trzy strofki*

### TRZY STROFKI

Nie bluźń, żem zranił Cię lub jeszcze ranię,  
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy  
I pochowałem lzy me w Oceanie  
Na pereł więcéj!...

I nie myśl – jak Cię nauczyl w świecie  
Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele\* –  
I nie mów, ziemskie iż są marne cele –  
Lecz żyj – raz – przecie !...

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,  
Że grób to tylko, co umarłe chowa –  
A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,  
I bywaj zdrowa...

\* Sonntags-Dichter

Przy omawianiu *Trzech strofek* [PWsz I, s. 222], czytanych na wieczorze poetyckim ku czci Norwida, Przybosiowi częstokroć towarzyszy emfaza, co rusz łagodzona wyważoną argumentacją gorączka wykrzyknień i retorycznych pytań. Nawet wtedy, gdy próbuje wpisać utwór w obręb romantycznej poezji bądź szuka uzasadnień jego powstania w meandrach życia Cypriana Kamila, pozostaje pod wpływem silnych emocji. Dziwi się: „Tak wielka miłość i tylko jeden bezpośredni jej ślad w liryce poety? Ileż jego wielcy poprzednicy zużyli słów dla wypowiedzenia miłosnych uniesień! A on ledwie wyrzekł trzy zdania” [PN, s. 100]. Za kontrapunkt służy mu przypomnienie innych opinii:



Przedwojenny wydawca pism zebranych Norwida, Pini, widział w tym świadectwo oschłości lirycznej poety, kto inny mógłby się w tym dopatrzeć przejawu doktrynerstwa w poezji – Norwid był twórcą teorii przemilczeń – i uznać wiersz za utwór słaby i błahy [PN, s. 101].

Rzeczywiście, we wstępie do *Dzieł* Norwida pod redakcją Tadeusza Piniego odnajdziemy zaiste zaskakujący konglomerat rozmaitych sentymentów, od jawnie wyrażanej odrazy, po umiarkowane zadowolenie czytelnika-edytora, który stara się zarekomendować twórczość autora *Vade-mecum* szerokiemu gronu odbiorców:

Liryki w ścisłym tego słowa znaczeniu, podającej wyrazy uczuć wprost z serca do serca, prawie niema u Norwida. Nie przychodzi mu nawet do głowy, że jedynym jego zadaniem jest – wzruszanie. On sam, wytrącony przez potężną namiętność z normalnego toru, nigdy nie uchwycił ani jednej sceny z wstrząsającego dramatu swego życia, ani jednego wybuchu uczucia, które przecież potrafiło wypędzić go na drugą półkulę, lecz dopiero po latach wyciskał z zastygłej lawy zimne, a gorzkie, gryzące refleksje. Tak marnował sytuacje, jakby umyślnie stworzone dla poety, a chyba w tym celu tak drogo okupione, aby mógł z nich wysnuć arcydzieła, jak czynili to wielcy twórcy świata. Ale w duszy jego zjawił się wcześniej jakiś straszliwy, śnać przeklęty przez Apollina filtr, który z niej nie wypuszczał żadnego uczucia, dopóki nie skwaśniało na ocet<sup>1</sup>.

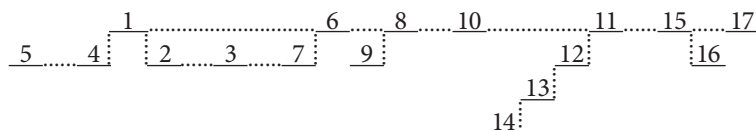
Na tle tych rozbudowanych metafor i językowej żonglerki interpretacja Przybosia jawi się jako rzetelna, przemyślana, a nawet wsparta na wielu drobiazgowych analizach struktury utworu. (Sugestia, iż ukształtowanie *Trzech strofek* wynika bezpośrednio z Norwidowej „teorii przemilczeń”, wymagałaby tu jednak dodatkowej weryfikacji.) Dlatego też tym razem Przyboś dystansuje się od zarzutów o „doktrynerstwo w poezji”, formułowanych przez tych krytyków twórczości Norwida, którzy, bazując na założeniach ekspresyjnej teorii sztuki, piętnowali jej nadmierną dyskursywność. *Trzy strofki* czyta z dokładnością godną podziwu, o czym

---

<sup>1</sup> C. Norwid: *Dzieła*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Warszawa 1934, s. XXXIV. W cytowanym fragmencie zachowuję oryginalną pisownię.

wspominają późniejsi badacze: „W szkicu *Próba Norwida*, jaki krótkiemu utworowi poświęcił Przyboś znajdujemy z pewnym zdziwieniem dość tradycyjną próbę analizy tego lirycznego wiersza”<sup>2</sup> – pisze Wacław Kubacki. Słowa te potwierdza co najmniej kilka fragmentów wywodu Przybosia. Tytuł wiersza Norwida akcentuje jego budowę stroficzną; każda ze zwrotek jest tu „zwartą i skończoną całością syntaktyczno-intonacyjną, objętą zamkniętym układem rymowym”<sup>3</sup>, i tak właśnie, jako trzy powiązane ze sobą zdania, traktuje je Przyboś. Oczywiście, że „segmentacja tekstu jest zawsze – w mniejszym lub większym stopniu operacją znaczeniową”<sup>4</sup>; o tych zależnościach pisze nie tylko autor *Sponad*, ale i Marian Tatar, dokonując skrupulatnej analizy „reguł wierszowego porządkowania wypowiedzi”<sup>5</sup>. Tatar ukazuje znaczenie syntaksy w konstrukcji utworu:

Otóż jest to jedno do gigantycznych rozmiarów rozbudowane zdanie. W dodatku nie posiada ono wyraźnego zakończenia, albowiem nakazy można mnożyć w nieskończoność. Tradycyjna analiza składniowa w układzie linearnym unaocznia wskazaną cechę:



Równocześnie ujawnia się inna właściwość owego zdania złożonego. Przeciwstawienie równorzędnych zdań szóstego i ósmego („nie myśl”, „nie mów”) dziesiątemu („lecz żyj”) oraz jedenastemu („i myśl”) i piętnastemu („a mów”) wprowadza innego rodzaju napięcie. Tym razem jest ono natury logiczno-konstrukcyjnej. Albowiem owe wielokrotne złożenia wskazują na dominowanie aspektu logiczno-rozumowego. Jest to zresztą znana powszechnie właściwość hipotaksy<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> W. Kubacki: *Lzy-perły*. „Przegląd Tygodniowy” 1983, nr 41, s. 14.

<sup>3</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1998, s. 527.

<sup>4</sup> D. Urbańska: *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995, s. 17.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>6</sup> M. Tatar: *O „Trzech strofkach” Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 134.

Rozpoznanie badacza zdają się potwierdzać wcześniejsze, mniej szczegółowe analizy Przybosa:

*Trzy strofki* to trzy apostrofy do ukochanej. Druga i trzecia związane są ściśle ze sobą: druga formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej, trzecia w formie twierdzącej. Symetrię tych strof uwydatniają te same słowa: „I nie myśl” – „I nie mów” – „I myśl” – „A mów” [PN, s. 102].

Wszystkie te zabiegi (użycie fachowej terminologii, wydobywanie najistotniejszych elementów wiersza oraz wskazanie wiążących je relacji) przypominają strukturalne rozbiory utworów poetyckich; w szkicu Przybosa służą również legitymizacji dyskursu poety, który wyraźnie występuje w tym przypadku w roli badacza. Stara się też podchodzić z dystansem do wcześniejszych interpretacji, szczególnie stanowczo przeciwstawiając się dociekaniom biograficzno-genetycznym: „Pisał [Norwid – przyp. M.R.] *Trzy strofki* jak list bezpośrednio zaadresowany, czy myślał o przekazaniu go Marii Kalergis? Niech odpowiedzą biografowie” [PN, s. 101].

Do zagadnień, które Przyboś „pozostawił żywotopisarzom”<sup>7</sup> Tatara odwołuje się jedynie sygnałnie. O wiele ważniejsza od historii znajomości Norwida z piękną bratanicą hrabiego Nesselrode wydaje mu się datacja liryku:

Wiersz Norwida *Trzy strofki* przynależy do niezbyt licznej grupy liryków, które zostały opublikowane jeszcze za życia poety. Daty powstania tego utworu: 1854, i ogłoszenia drukiem w krakowskim „Czasie”: 1858, nie są bez znaczenia. Zdają się bowiem więcej wyjaśniać – niż skądinąd konieczne, wywody o adresatce, pani Kalergis, oraz zestawienia z odpowiednimi fragmentami korespondencji z Marią Trembicką. Wyjaśnienie genezy *Trzech strofkach* może przyczynić się jedynie do pełniejszego zrozumienia warstwy semantycznej, nie przedstawiającej zresztą większych kłopotów<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>8</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”...*, s. 129.

Podane informacje wyzyskuje Tatara do szkicowego przedstawienia zakrojonego wskazanymi datami wycinka ówczesnej epoki:

Lata 1854 i 1858 wskazują na początek drugiej połowy XIX stulecia, na czas, kiedy w zachodniej Europie po klęsce Wiosny Ludów romantyzm polityczny przeszedł już do historii, a literatura i sztuka romantyczna znalazły się w odwrocie. Dla kultury polskiej również skończyła się świetność epoki. Kiedy Norwid pisał ów wiersz nie żyli już Słowacki i Chopin, a ogłosił go po śmierci Mickiewicza i na rok przed zgonem Krasińskiego. Przypomniane w tym miejscu znane fakty wyraźnie określają odmienną sytuację historyczną i psychologiczną, w jakiej powstały *Trzy strofki*. I dlatego rzeczą najbardziej wyczuwalną jest jego ton uczuciowy inny niż w romantycznej poezji miłosnej<sup>9</sup>.

Wartość polskiej kultury mierzy badacz artystycznymi dokonaniem wybitnych jednostek, które stanowią warunek *sine qua non* świetności wskazanej epoki. Jej umowne ramy zakreśla Tatara na podstawie czasu powstania i publikacji wiersza Norwida na łamach prasy, niemal dziesięć lat po klęsce ruchów narodowowyzwoleńczych w Europie. Rytm wewnętrznych przemian wyznaczają natomiast daty zgonów poszczególnych wieszczów i śmierć Szopena, któremu autor *Trzech strofek* poświęcił jeden ze swoich poematów. Cel przywołania tych zdarzeń jest jasny: ma ono służyć lepszemu objaśnieniu swoistości wiersza, nawet jeśli zestawione zostają ze sobą sytuacja polityczna Europy i spojrzenie na kulturę polską, zawężone do enumeracji nazwisk nadzwyczaj znaczących twórców.

Pod tekstem wiersza Przyboś umieszcza w nawiasie datę (1854), jednak pozostawia ją bez komentarza. Poza ogólnym stwierdzeniem o poprzednikach Norwida, którzy tak wiele „zużyli słów dla wypowiedzenia miłosnych uniesień!”, nie tworzy też katalogu poetyckich wyznań miłosnych. Zgodnie z opinią Tatary pozycję podmiotu lirycznego w *Trzech strofkach*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

Określa w sposób jasny i niedwuznaczny odrzucenie go przez kobietę, która w dodatku rości doń jakieś pretensje. Nie jest to sytuacja nadzwyczajna, chciałoby się rzec, że banalna. Utworów literackich ukazujących ową sytuację można znaleźć wiele, i to bez większego zachodu<sup>11</sup>.

*Differentia specifica* liryku Norwida ma polegać na innym ukształtowaniu sytuacji lirycznej niż to, które odnajdziemy chociażby w Mickiewiczowskim wierszu *Do M\*\*\** czy późniejszym o kilka lat liryku *Na Alpach w Splügen*. Autor *Zapisków bez daty* również dostrzega tę odmienność *Trzech strofek*, choć inaczej ją uzasadnia. Rozpoczyna od klasyfikacji genologicznej wiersza: „*Trzy strofki*, jedyny erotyk Norwida, w którym bezpośrednio zwraca się do ukochanej” [PN, s. 100]. Klasyfikacja ta, zwyczajowo przyjmowana przez czytelników i badaczy, nie budzi dziś większych zastrzeżeń<sup>12</sup>. Określenie „erotyk” pada dwukrotnie: raz jako wyraz identyfikacji gatunkowej utworu, ponownie – z uściślającym epitetem: „Jest to erotyk pożegnalny” [PN, s. 101]<sup>13</sup>. Jednak nie tylko Przyboś pisze o wierszu miłosnym. Także Anna Kamińska przekonuje, że

Liryki miłosne romantyków, nawet te najpiękniejsze, mają w sobie jednak elementy ody, patosu, celebralności. Dlatego tak zadziwiają erotyki Norwida swoją prostotą. Mówiliśmy już ze sceptycyzmem o tzw. prostocie. Jakże często jest ona pozorna, jest konwencją, jak każda inna jest swoistym kunsztem. *Daj mi wstązkę błękitną* –.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Istotną rolę mogą tu odgrywać biograficzne interpretacje *Trzech strofek*, które znalazły się też w wyborze liryki miłosnej opracowanym przez Jana Lorentowicza (*Polska pieśń miłosna*. [b.m.w.] [1913]. Wyd. II, Warszawa 1921). Na ten fakt zwraca uwagę Marian Tatar: „Jan Lorentowicz w swojej antologii *Polska pieśń miłosna* zamieścił go jako jedyny wiersz Norwida”. Zob. *O „Trzech strofkach”...*, s. 133.

<sup>13</sup> Brak jednak szerszych informacji, które pozwoliłyby na przykład na rekonstrukcję „modelu erotyku” w rozumieniu Przybosia, który jest jak najdalszy od „ejdetycznej analizy samych pojęć gatunkowych”. Zob. K. Bartoszyński: *Wobec genologii*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 9. Przy rozważaniach na temat genologii warto wspomnieć o propozycji Ferdynanda Brunetière’a: *L’évolution des genres dans l’histoire de la littérature: introduction l’évolution de la critique depuis la renaissance jusqu’à nos jours*. Paris 1898.

[...] Wszystkie erotyki Norwida są erotykami jakby negatywnymi, erotykami samotności. [...] W wierszu *Trzy strofki* [...] Norwid tłumaczy swój wyjazd za Ocean, do Ameryki jako rezygnację z miłości<sup>14</sup>.

Określenia „pozorna (prostota)”, „konwencja”, „kunszt” sugerują obecność w precyzyjnie skonstruowanym liryku retorycznych strategii, które zapewniają mu ową „niewymyślną wymyślność”, niemal natychmiast zjednującą niechętnego nadmiarom słownej sztukaterii czytelnika. Epitet „negatywny” odnieść można zarówno do formy *Trzech strofek*, jak i do ich treści: wiersz o samotności, odosobnieniu, będzie negatywem kipiącego od miłosnych treli erotyku. Zamiast dialogu pojawiają się apostrofy, *soliloquium* zamiast ponawianego wyznania miłości, autorefleksja w miejsce apoteozy ukochanej osoby.

Przybóś, podobnie jak Kamińska i Kubacki, zwyczajowo niemal, wedle wytycznych biografów i edytorów dzieł Norwida, łączy powstanie liryku z wyjazdem poety do Ameryki, a jednocześnie z osobistym rozrachunkiem uczuć do Marii Kalergis („Na rozstanie ze swą wieloletnią, nieszczęśliwą miłością napisał Norwid erotyk pt. *Trzy strofki*”<sup>15</sup>). Nieprzychylność „gładkoscórej Kalergis” nie była wszak jedynym powodem opuszczenia kraju przez Norwida<sup>16</sup>, a i sam wiersz odczytywany był również jako rozrachunek Cypriana Kamila z ojczyzną, choć tę interpretację, opartą jedynie na pojedynczej wzmiance<sup>17</sup>, stanowczo odrzucano.

---

<sup>14</sup> A. Kamińska: *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1971, s. 180–181.

<sup>15</sup> W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>16</sup> Zob. uwagi Jolanty Czarnomorskiej: *Norwid w paryskiej prefekturze policji. O wyjeździe poety do Ameryki*. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 151–162.

<sup>17</sup> J.W. Gomulicki wyjaśnia: „[...] w tym samym roku, w którym *Trzy strofki* ukazały się po raz pierwszy w druku (1858), Leon Czaykowski, przebywający wtedy w Paryżu, otrzymał od poety tekst trochę odmienniej redakcji tego wiersza, a prócz niego rewelacyjną informację, że jest to »pożegnanie Polski«, napisane »w chwili przyjazdu jego do Ameryki, gdzie dość długi czas przebywał« [...]. Informację tę zlekceważył Przesmycki (który nb. jak najfałszywiej połączył ten wiersz z... zaczął Marią Trębiczką, twierdząc, że »tytuł wymieniony u p. Czaykowskiego jest bez kwestii mylny« (na to zgoda, wydaje się jednak, że Czaykowski tytuł ów – *Pożegnanie Polski* – dopisał sam, jako komentarz, wiedząc, że tytułem wiersza są *Trzy strofki*, i ten bowiem wymienił, pisząc go jednak z małych liter). [...] Otóż to wszystko wcale nie jest takie proste, tego rodzaju bowiem

Przyboś, który kategorycznie, choć nie zawsze konsekwentnie, odcina się od biografistyki, nazywa też *Trzy strofki* „zdumiewającym dokumentem poetyckim” oraz docieka przyczyn odautorskich decyzji związanych z wyborem tytułu:

Już tytuł wiersza jest niesamowity w ironicznym zdrobnieniu, jakby tu chodziło o sentymentalną pastorałkę: „strofki”. Położony z pewnością po napisaniu wiersza, ten tytuł mówi wiele, więcej niż jakkolwiek inny, bo też i wiersz, najbardziej osobista liryka autora *Promethidiona*, wybił się z najgłębszego wzruszenia poety. Co mówię! Z cierpienia, z bólu, wycierpianego do ostateczności. Wierszyk ten jest już wnioskiem, kresem doświadczenia, ale i – czytajcież uważnie – krzykiem opanowanym, zwycięstwem. Dlatego w tytule mógł Norwid napisać „strofki” [PN, s. 100].

W komentarzu Przybosia na pierwszy plan wysuwa się dość śmiała teza o genologicznym, czy też *quasi*-genologicznym zabarwieniu tytułu, który okazuje się grą z odbiorcą. Można interpretować *Trzy strofki* jako tytuł „formalny”<sup>18</sup>, można też sytuować go w obrębie tradycji literackiej. Tradycją aktywną, aktualizowaną w procesie interpretacji, będą dla Przybosia wiersze o podobnych tytułach, choć realizowane w krańcowo odmiennej stylistyce, prawdopodobnie z wykorzystaniem pasterskiego sztafażu o starożytnej proveniencji<sup>19</sup>.

całkowicie świadome skierowanie jednego wiersza pod dwa adresy równocześnie ma bardzo wymowną analogię zarówno we wcześniejszym o parę lat wierszu *Marmur biały* [...], jak i w późniejszej elegii *Na zgon Poezji* [...]. W rezultacie najostrożniej będzie stwierdzić, że poeta pisząc wiersz do kobiety, która go nie rozumiała i lekceważyła, myślał równocześnie o własnym społeczeństwie, i że po paru latach ten drugi adres podał przypadkowemu rozmówcy, słusznie uważając, że i taki adres ma całkowite uzasadnienie w jego biografii literackiej”. C. Norwid: *Dzieła zebrane*. Opr. J.W. Gomulicki. T. 2. *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966, s. 454. Rzeczywiście – „to wszystko wcale nie jest takie proste” – wymaga dalszych poszukiwań i umożliwia równoległe przeprowadzaną, choć całkowicie odmienną, interpretację wiersza.

<sup>18</sup> H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich*. W: Idem: *Zabawy literackie*. Kraków 1998, s. 11. Zob. też. M. Piechota: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992.

<sup>19</sup> Zob. chociażby: A. Dobakówna: *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*. „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1, s. 79–104.

Taką jednak konwencję, żywotną jeszcze w okresie preromantyzmu, dwudziestowieczny poeta stanowczo odrzuca. Rzeczywiście – *Trzy strofki* to nie sentymentalne piosnki, to nie opis schadzek w sprzyjającej kochankom sielankowej scenerii, to nawet nie *Zabawki wierszem*, w których jeden z bohaterów wyznaje: „Przed samą tylko będę się ciszą, / Na moje skarżył skrzywdzenie”<sup>20</sup>. Związek między tekstem wiersza Norwida i jego tytułem zasadza się – zdaniem Przybosia – na ironicznym odwróceniu: tytuł zwodzi pozorną błahością podejmowanego tematu i na mocy *decorum* mami lekkością strofek. Powstaje rozdziew między czytelnicznym oczekiwaniem a tekstem wiersza, chociaż ironiczne *Sprechweise* „pozwała [...] domyślać się czegoś innego niż to, co dosłownie wypowiada”<sup>21</sup>. Komentarz Przybosia, zwłaszcza fragmenty o tym, iż to „najgłębsze wzruszenie poety” jest źródłem wiersza, może przywołać na myśl nie tylko koncepcję poznania lirycznego (propagowaną przez autora szkicu), ale i romantyczne „teorie sztuki jako ekspresji”, które

można streścić następująco: dzieło sztuki w istocie swej czyni to, co wewnętrzne – zewnętrznym; wskutek procesu twórczego zachodzącego pod naporem uczucia stanowi ucieleśnienie postrzeżeń, myśli i emocji poety. [...] Spośród elementów konstytuujących utwór poetycki podstawowym staje się język, a zwłaszcza figury mowy, przy czym palącym problemem jest pytanie, czy stanowią one naturalny sposób wypowiedzenia emocji i wyobraźni, czy też rozmyślnie po-

---

Co ciekawe: „W literaturze przedmiotu wspominano o tym, że sielanka służy jako maska literaturze erotycznej. [...] w większości przypadków miłość po prostu służy za temat, i to temat traktowany ówczesnie – z racji pewnego nasycenia intymnością – nieco po macoszemu [...]”. A. Dobakówna: *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 15.

<sup>20</sup> J. Kleiner: *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porobio-rowej 1795–1822*. Wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski. Kraków 1975, s. 96. *Zabawki wierszem* to tytuł tomu wierszy Franciszka Karpińskiego.

<sup>21</sup> B. Allemann: *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przeł. M. Damińska-Joczowa. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002, s. 23. „[...] specyficzna właściwość ironii polega właśnie na tym, że ta różnica jest przejrzysta dla wtajemniczonego (wtajemniczonym jest każdy, kto zrozumie, co jest ironicznego w koncepcie ironicznym w ogóle)”. Ibidem, s. 23.



wielanie poetyckich konwencji. Najistotniejszym kryterium wartości każdego utworu poetyckiego jest już nie to, „czy jest on wierny wobec natury?“, ani też „czy zadość czyni wymaganiom znawców bądź ludzi w ogóle?“, lecz odpowiedź na odmiennie ukierunkowane pytania, a mianowicie: „czy jest on szczery?“, „czy jest autentyczny?“, „czy odpowiada intencji, uczuciu i rzeczywistemu stanowi umysłu poety w czasie tworzenia?“<sup>22</sup>.

Wszystkie te trzy kwestie rozstrzyga Przyboś na korzyść Norwidowego liryku i odpowiada nań twierdząco, przekonany, iż w *Trzech strofkach* mamy „[...] wgląd w umysł i serce samego poety“<sup>23</sup>. Formę artystycznego wyrazu uzależnia od dokonanej *post factum* refleksji, a uczucie uznaje za pokonane, ujęte w karby rozumu, zracjonalizowane w liryk-wniosek. To już nie „wiersz-płacz“<sup>24</sup>, nie zawarte w słowie ekstremum emocji, lecz „opanowany krzyk“. Tytuł utworu w takim rozumieniu pełni więc nie tylko funkcję nawiązania do tradycji bukolicznych pieśni miłosnych (nawiązania – jak podkreśla Przyboś – przez zaprzeczenie); stanowi też czytelny sygnał zdystansowania się mówiącego podmiotu wobec przekazywanych treści i świadomego wyboru najbardziej adekwatnej do ich manifestacji formy poetyckiej. Na pytanie o autorską szczerość i autentyczność utworu odpowiada krytyk już wcześniej, lokując *Trzy strofki* w ramach dokumentu poetyckiego, który upomina się o swe realne odniesienie, a w domyśle odnajduje je („Tak wielka miłość i tylko jeden bezpośredni jej ślad w liryce poety?“) w osobistych przeżyciach autora, opisanych, skomentowanych i poddanych wielokrotnym interpretacjom. I choć sam Przyboś często powtarza, iż „Trudno się zgodzić z traktowaniem [...] wiersza (i poezji w ogóle) jako odnośnika do biografii autora“<sup>25</sup>, to uprawomocnienia prezentowanej przez siebie lektury *Trzech strofk* poszukuje właśnie w opowieści o nieszczęśliwej miłości Norwida do Marii Kalergis. Przekonany o wielkości uczucia nie stroni

---

<sup>22</sup> M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycz-noliteracka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 31.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>24</sup> J. Przyboś: *Wiersz-„płacz“*. W: Idem: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 208.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 208.

od wykrzyknień ani wzmacniających ekspresję wypowiedzi partykuł: „Jakaż to była miłość, kiedy za bluźnierstwo uznał zarzut, że zranił – jej wyznaniem – ukochaną. Bluźni się Bogu!” [PN, s. 101], które w istocie są parafrazą inicjalnego wersu:

Nie bluźń, żem zranił Cię lub jeszcze ranię,  
Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy  
I pochowałem łzy me w Oceanie  
Na pereł więcéj!...

Całą strofę można też uznać za rozbudowaną ripostę, w której mówiący skłania się ku charakterystyce własnego położenia, a która może posłużyć zranionej (?) kobiecie do ponownej oceny zaistniałej sytuacji. Szczegółową analizę tego fragmentu przedstawia Tatara:

Pierwsza zwrotka odróżnia się od pozostałych nie tylko składniową konstrukcją. Stanowi ona zamkniętą całość – cztery zdania podrzędne, zależne od nagłosowego wezwania: „nie bluźń!”, „zranił”, „ranię”, „Ci ustąpił”, „pochowałem łzy”, układające się w dwie symetryczne pary: rozłączną w pierwszym wersie i łączną w dalszych wersach. Otrzymujemy w ten sposób patetyczną tyradę retoryczną, której funkcją jest obrona przed nieuzasadnionymi zarzutami. Okres ten z natury rzeczy musi posiadać strukturę monologu<sup>26</sup>.

Okrzyk „nie bluźń” można zatem odczytywać nie tylko jako wywyższenie uczucia, ale też jako gest defensywny, skupiony na ochronie mówiącego „ja”. Obecne w wierszu rozkazniki „wskazują [...] na urażoną dumę. Miłość schodzi na dalszy plan. Ważniejsza jest godność odrąconego wielbiciela, dla którego opinie głoszone przez kobietę są sprawą honoru”<sup>27</sup>. Brak jednak sygnałów, które – jak chce Przyboś – pozwoliłyby domniemaną wypowiedź adresatki uznać za reakcję na złożone jej wyznanie miłości. Przyboś czyta zresztą ten początkowy fragment wiersza z wyjątkowym upodobaniem. Powraca doń raz jeszcze, pominąwszy wszak inicjalną linijkę:

---

<sup>26</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”...*, s. 135.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 133.

Pierwsza strofa, wolna od podkreśleń, brzmi, mimo to, najjaśniej i najpełniej. Niesie treść uczuciową (nieocenioną jeszcze jako wartość moralna) jak wezbrany, potężny okrzyk.

Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy  
I pochowałem łzy me w Oceanie  
Na pereł więcej!...

[PN, s. 103]

Przyboś, pisząc o doniosłości obrazu poetyckiego, pomija detale, takie jak użycie majuskuły<sup>28</sup>, czy układ i rodzaj rymów, ale jednocześnie daje się ponieść akwaticznej metaforze: zwrotka „niesie” treść uczucia, a „wezbrany okrzyk” przywołuje na myśl wezbrane morskie fale, które unoszą ze sobą w dal uczucia po to, by powrócić w uspokajającym rytmie przypływu. Niewątpliwie, o czym świadczy obecność w opisie powtórzeń leksykalnych („potężny okrzyk”, „potężniej wyrazić” – „potęgi uczuciowej”), superlatywa („najjaśniej”, „najpełniej”), Przyboś pozostaje tu pod przemożnym wpływem mistrzowsko zbudowanej hiperboli, jednego ze środków retorycznych, które służą zaznaczeniu wzniosłości. W chwilę potem przekonuje: „Obraz ogromny” i dostrzega w tej strofie szczególne nowatorstwo wyrazu:

Nie można potężniej wyrazić – potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania. Tyle razy do pereł czy brylantów porównywane łzy – tu, w tym obrazie, skojarzone zostały z perłami nie dla ozdoby, lecz dla koniecznej treści. Łzy jak perły, bo rodzi je, jak perły, ból [PN, s. 103].

Jego uwagi wyzyskuje w swojej interpretacji *Trzech strofek* Wacław Kubacki, który skupia się przede wszystkim na tych elementach wiersza Norwida, jakie zostały wyraźnie podporządkowane kreacji „dyskursu wzniosłości”<sup>29</sup>:

---

<sup>28</sup> Taki zapis zależy w dużej mierze od „ortografii i typografii epoki, która pewne wyrazy nacechowane imaginatywną wielkością, jak Ocean, Chaos lub Natura – pisała i drukowała dużą czcionką”. W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>29</sup> Jarosław Płuciennik wspomina o rozróżnieniu: „[...] doświadczenie wzniosłości (*experiences of the sublime*), wzniosły dyskurs albo dyskurs wzniosłości (*Talk about the*

Uderzającą cechą tego wiersza jest patos obrazowania – hiperbola – którą estetyka epoki zaliczała do kategorii „wzniosłości”<sup>30</sup>. O rozstaniu pisze Norwid: „Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy”. Rozdział między zakochanym i obojętną kobietą mierzy się na kontynenty. Cierpienie i ból dochodzą do głosu w sposób jeszcze bardziej zaskakujący<sup>31</sup>.

Badacz, świadom, iż hiperbola „uważana za jedną z figur retorycznych nie jest jednak wyspecjalizowanym chwytem stylistycznym, lecz raczej efektem współdziałania rozmaitych tropów i figur, szczególnego doboru słownictwa oraz ekspresywnych tonacji”<sup>32</sup>, zwraca uwagę, że wywołaniu uczuć u odbiorcy sprzyja w tym przypadku przede wszystkim zestawienie hiperboli i litoty:

Po hiperboli kontrast – rzecz tak drobna jak lzy w otchłaniach oceanu. Z kolei przemiana łez w perły, czyli przenośnia, wypowiedziana niezwykle skrótem syntaktycznym: „na pereł więcej!...” Rzadko spotyka się czterowiersz tak poezjotwórczo naładowany. A przecież to jeszcze nie koniec!<sup>33</sup>

W lekturze Kubackiego, który zachęca: „[...] posłuchajmy, jak tę zwrotkę wyjaśniał Przyboś”<sup>34</sup>, *Trzy strofki* nabierają znamion doskonałej, a przez to wyjątkowej realizacji postulatów *Dichten-condensare*<sup>35</sup>. Idea

---

*sublime*) oraz mówienie o wzniosłości (*talk about the sublime*)”. Zob. G. Sircello: *How Is a Theory of the Sublime Possible?* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993, s. 33. Cyt. za: J. Płuciennik: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000, s. 33, 156.

<sup>30</sup> O hiperboli jako jednym z elementów „szlachetnego wysłowienia” wspomina już Pseudo-Longinos. Zob. *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951. Recepcję jego dzieła w romantyzmie oraz miejsce estetyki „górności” w filozofii i literaturze tamtego czasu omawia Waław Kubacki. Zob. *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977.

<sup>31</sup> W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>32</sup> *Słownik terminów literackich...*, s. 197.

<sup>33</sup> W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> O idei *Dichten-condensare* pisze m.in. E. Pound: *ABC czytania*. Przeł. K. Bi-skupski. W: *Nowa krytyka. Antologia*. Wybór H. Krzeczkowski. Wstęp i opr. Z. Łapiński. Warszawa 1983, s. 55.

poezji-kondensatu, liryki jednocześnie ściślej i rozszczelnianej przez polisemie, to jeszcze jedna wersja znanej skądinąd dezyderaty – „ile tylko można najmniejszej liczby słów do powiedzenia jakiej treści” [PWsz VI, s. 238], którą Przyboś przetransponował w swym programie twórczym w szczytną, aczkolwiek niezwykle rzadko realizowaną w poetyckiej materii dewizę<sup>36</sup>. Przyboś rozwija wątek związany z figuratywnym użyciem języka, w centrum rozważań stawiając relację łą – perła, Kubacki natomiast, pisząc o „łzach zawiedzionej miłości”, nie tylko przekonuje, iż „Biologiczna geneza perły i moralna metafora »ból-perła« nie wystarczają do pełnego zrozumienia słów Norwida”<sup>37</sup>, ale też wprowadza zaskakujący kontekst interpretacyjny – fragment legendy o Allachu: „On (Allach) zbiera łzy sierot i matek, co dzieci utraciły, podnosi z ziemi łzy zawiedzionej miłości i jasne te kropelki chowa w morzu. Z tego powstają perły”<sup>38</sup>. Inny uczony pisze wprost: „Peryfrazą z trzeciego wersu: »pochowałem łzy me w Oceanie«, łamie tok logiki, wyodrębnia się oryginalnością i siłą obrazowania – po to, by dobitnie wyjaśnić postawę podmiotu”<sup>39</sup>.

Perła zyskuje na wartości, gdy jest unikalnym okazem (w *Przypowieści o skarbie i perle* kupiec, „Gdy znalazł jedną drogocenną perłę, poszedł, sprzedał wszystko co miał, i kupił ją”<sup>40</sup> [Mt 13, 44–47]; główna bohaterka Norwidowego dramatu *Kleopatra i Cezar* nie tylko nazywa perłę „łzą morza”, ale i przypomina: „Cezarze! Takich pereł, wiesz, że jest dwie tylko!”<sup>41</sup>). Morze,

w obrębie dziewiętnastowiecznej formacji dyskursywnej [...] staje się metaforą podmiotu. Przestrzeń *pontos*, *pelagos* i *hals* czeka na wypełnienie emocjami i myślami jednostki. Morze, będąc lustrem

<sup>36</sup> M. Głowiński: *Przyboś – najwięcej słów*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 459–469.

<sup>37</sup> W. Kubacki: *Łzy-perły...*, s. 14.

<sup>38</sup> Ibidem. Autor odsyła do: M. Siedlecki: *Skarby wód*. Kraków 1928, s. 9, 47, 87.

<sup>39</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”...*, s. 137.

<sup>40</sup> Cyt. wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań–Warszawa 1987, s. 1139.

<sup>41</sup> Fragmenty dzieł Norwida, w których pojawia się motyw perły lub pereł (w powiązaniu ze łzami) skrupulatnie odnotowuje Wacław Kubacki.

podmiotowości, wypełnia się interpretacjami dotyczącymi „wnętrza” człowieka<sup>42</sup>.

W *Trzech strofkach* głębia oceanu chłonie ból podmiotu, choć mamy tu do czynienia z sytuacją ambiwalentną: dodanie słonych łez do słonego już oceanu może być interpretowane również jako dwoistość płaczu: jednocześnie skrywanego i demonstrowanego. Ta dwoistość widoczna jest nie tylko w układzie strofy (hiperbola – litota, morze – perły) czy w konstrukcji całego wiersza (nadzwyczaj liryczna zwrotka o morzu zderzona, zdaniem Przybosa, z nadmiernie retorycznym, oschłym rozliczeniem z ukochaną i własnym uczuciem w pozostałych strofach), ale i w relacji życie – literatura, przy czym literaturę uznaje się za „wehikuł uczucia”.

Zachwytu Przybosa nad pierwszą, „oceaniczną zwrotką” nie podzielają wszak wszyscy czytelnicy. Przeciwnie, nawet gorliwym wielbicielom twórczości Norwida może wydawać się wręcz trywialna. *Trzy strofki*

Stały się [...] powodem diametralnie przeciwstawnej oceny tego wiersza przez bardzo wrażliwych czytelników i świetnych znawców poezji. Julian Przybóś [...] napisał o pierwszej zwrotce: „Obraz ogromny. Nie można potężniej wyrazić – potęgi uczuciowej tego bohaterskiego rozstania”. Natomiast Mieczysław Jastrun za przykład wciskającego się czasami do wierszy Norwida „banału romantycznego” uznał efektowne, lecz czcze wyrażenie: „I pochowałem łzy me w Oceanie – na pereł więcej”<sup>43</sup>.

Wspomina o tym chociażby Zbigniew Bieńkowski. Tatara poszukuje natomiast przyczyn tak wyraźnej polaryzacji stanowisk:

Jastrun odczytywał ów utwór przez pryzmat swojej symbolistycznej poetyki i od tej strony miał rację. Nie wziął bowiem pod uwagę pochodzenia i funkcji metaforyki w retorycznej konstrukcji wiersza.

---

<sup>42</sup> M. Pacukiewicz: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków 2008, s. 19–20.

<sup>43</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”...*, s. 137.

Przybosa zaś urzekła ta ostatnia – wszak sam był konstruktystą – i nie dostrzegł potoczności obrazowania [...] <sup>44</sup>.

Różnice w poglądach poetów, a właściwie poetów występujących tu w roli krytyków, wynikają w głównej mierze z charakterystycznych dla ich epok, a w szczególności z podzielanych przez nich samych, założeń konkretnych prądów i kierunków artystycznych. Wyrażana opinia zależy więc nie tylko od osobistych preferencji pisarza czy teoretyka, ale również od obowiązujących w danym czasie form i dziedzin poznania, które są narzucane każdemu z nas i którym podporządkowujemy się niemal nieświadomie, zupełnie jakby to były przesłony, poprzez które spoglądamy na rzeczywistość.

Być może również dlatego Przyboś nie ocenia zbyt wysoko artystycznych rozstrzygnięć swoich współczesnych, mierzących się z wcale niełatwym zadaniem uchwycenia doniosłości i intensywności uczuć podmiotu, które odzwierciedlało poetyckie przedstawienie morza. W konkurencji z mistrzowską – zdaniem Przybosia – konstrukcją Norwidowego obrazu morza i rzuconych weń pereł-łez, przegrywają nawet dopieszczone frazy liryków Pawlikowskiej i Lechonia:

Nie dziw, że obraz ten kuśił poetów. Naśladowała go Maria Pawlikowska w wierszu o Safonie:

„Chcę morze zarzucić na głowę,  
By nikt nie dojrzał łez moich...”

Metafora Pawlikowskiej wygląda jednak w porównaniu ze wzorem błado i sztucznie, zrobiona dla efektu, a nie dla istoty rzeczy. Również A. Słonimski naśladował, Irzykowski powiedziałby nawet, że „nie wykupił plagiatu”, kończąc wiersz *Na śmierć Conrada* zwrotem:

„morze płaczące perłami.”

---

<sup>44</sup> Ibidem. Wskazaną przez badacza odmiennność poetyk podkreśla również autor *Trzech nieskończoności*, lokując Mieczysława Jastruna w obrębie spadkobierców „tradycji miriamowskiej”. Zob. Z. Bieńkowski: *Cyprian Kamil Norwid „Trzy strofy”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 188.

Powiedzenie to brzmi ckliwie i wygląda jak pusta ozdóbka, kicz, a nie obraz [PN, s. 103, przypis odautorski].

To właśnie strofa o morzu, w której ucieleśniają się wszystkie postulaty głoszone przez Przybosia w *Nowej teorii poznania lirycznego* przesądza o artyzmie wiersza Norwida. Metafora morza staje się dla Przybosia przykładem perfekcyjnej konstrukcji „obrazu-emocji”, który ma wywołać u czytelnika wzruszenie, a może nawet wzbudzić analogiczne do wyrażanych w wierszu odczucia: „Przenośnia nie jest skróconym porównaniem czy ozdobą, lecz odkryciem i nazwaniem inaczej niewyrażalnego wzruszenia wyobraźni, obrazu-emocji” [PN, s. 103].

Tych kilka właściwie powiązanych słów, mistrzowsko spojonych wersów i przemilczeń zadecydowało o tym, że awangardowy poeta nie tylko bierze w obronę twórczość Norwida, ale i przekonuje o celowości i niezawisłości jego odautorskich decyzji:

Dalsze strofy wydać się mogą po takim szczycie lirycznym słabsze, bo odezwał się w nich poeta – rezoner i moralista, poeta – poskromiciel żywiołu uczucia. Nie, nie ten wzgląd sprawia, że dalsze strofy zdają się nie dorównywać pięknnością pierwszej. To, co w nich wypowiada, ma wartość ludzką jeszcze wyższą – lecz wypowiedzianą słabiej? Ależ ta pierwsza strofa dowodzi, że był to mistrz, który, gdyby zechciał, nadałby zawartości lirycznej dwóch następnych strof potężnie obrazowy kształt. [...] Dwie następne strofy zostały ukształtowane inną metodą, odcisnęła się w nich inna strona jego wyobraźni. Ci, co mówią jako o nowatorskiej zasłudze Norwida o „sprozaizowaniu” języka romantycznego, nie doceniają poety [PN, s. 103–104].

W *Trzech strofkach* dochodzi też do aktualizacji sylleptycznego<sup>45</sup> podmiotu i kolejnych zmian perspektywy, z której dokonuje się oglądu minionej i obecnej sytuacji.

---

<sup>45</sup> Zob. R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 85–116.



## Konstrukcja fraz:

I nie myśl – jak Cię nauczyli w świecie  
 Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele –  
 I nie mów, ziemskie iż są marne cele –  
 Lecz żyj – raz – przecie !...

które Przyboś uznaje za echo „gorzkiego sporu z kobietą salonu” [PN, s. 100], oparta jest też na odmiennym porządku syntaktycznym:

W drugiej zwrotce tyrada ustępuje miejsca formie dialogowej, gdyż wypowiedzi są tak budowane, jakby miały uprzedzać lub uwzględniać reakcję adresatki na pierwszy człon i nie dopuszczać jej do głosu. Dlatego zgrupowano powtórzenia zaprzeczeń: „nie myśl”, „nie mów”. Od ostatniego zaś wersu drugiej zwrotki następuje powrót do monologu. Po ataku na adresatkę pojawiają się pouczenia: „żyj”, „myśl”, „mów”, po których następuje pożegnanie: „bywaj zdrowa”<sup>46</sup>.

## Odpowiedniość układu obu strof:

I nie myśl – jak Cię nauczyli w świecie  
 Świątecznych-uczuć świąteczni czciciele –  
 I nie mów, ziemskie iż są marne cele –  
 Lecz żyj – raz – przecie !...

I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną,  
 Że grób to tylko, co umarłe chowa –  
 A mów... że gwiazda ma była rozpaczną,  
 I bywaj zdrowa...

w którym prośby-polecenia nadawcy zajmują analogicznie pozycje w zwrotkach (nagłos/początek nieparzystych wersów), zaznacza również Przyboś, uciekając się w komentarzu do wyliczeń:

*Trzy strofki* to trzy apostrofy do ukochanej. Druga i trzecia związane są ściśle ze sobą: druga formułuje to samo wezwanie w formie zaprzecznej, trzecia w formie twierdzącej. Symetrię tych strof uwydatniają

<sup>46</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”*..., s. 135–136.

te same słowa: „I nie myśl” – „I nie mów” – „I myśl” – „A mów” [PN, s. 102].

W łącznej lekturze obu strof opartych na tej samej zasadzie konstrukcyjnej widać nie tylko ich geometrię, zwłaszcza krzyżowy układ rozkaźników. W efektownych parafrazach:

W świecie uczuć świątecznych, odświętnych, sztucznie podniosłych i poszufladowanych, w świecie, w którym ukochana otoczona była adoratorami niezwykle i błyszczącymi świetnością pozorną – myśl i życie prawdziwe, nie czyniące z ziemi sztucznego raj, a z czasu pracy codziennej wiecznego świętowania – w takim świecie nakaz myślenia był pragnieniem najszlachetniejszej ze szlachetnych zemsty. W świecie salonowej odświętności myślenie inne niż wyuczone, niż papuzie powtarzanie cudzych myśli – było nieznane [PN, s. 101].

Przyboś nie tylko przeciwstawia autentyczną, prawdziwą myśl pozorom intelektualnej aktywności (co wynika z dosłownego odczytania zwrotek), ale również posługuje się w lekturze wyraźnie zarysowaną opozycją „czasu pracy codziennej” i „wiecznego świętowania”<sup>47</sup>, które wyjątkowo łatwo poddaje się obserwacji i ocenie, za sprawą „zewnątrznych form zachowania i rytuałów”<sup>48</sup>. Właśnie na ten aspekt *leisure* zwraca uwagę Przyboś, upatrując w centralnych wersach przede wszystkim krytyki schematycznego myślenia i jałowej konwersacji. Charakteryzuje też pokrótce środowisko adresatki: bywalców salonów oskarża o sztuczność, blichtr, bycie na pokaz, wtórność refleksji. Tatar, który *modus* wypowiedzi składających się na drugą zwrotek uzależnia nie tylko od pozycji mówiącego podmiotu, lecz również ram społeczno-obyczajowych, dostrzega wręcz „atak na adresatkę i jej otoczenie, atak obnażający płyczną umysłową i niemożność zrozumienia człowieka spoza swego kręgu”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Zob. T. Veblen: *Teoria klasy próżniaczej*. Przeł. J. Frentzel-Zagórska. Warszawa 1998.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>49</sup> M. Tatar: *O „Trzech strofkach”*..., s. 136. Ta problematyka powraca w wielu wierszach Norwida.

Autor *Próby całości* tłumaczy też cel zamieszczonego pod wierszem odnośnika:

W drugiej strofie podkreślił poeta wyrażenie: „święteczni czciciele”, ale ten zabieg graficzny wydał mu się jeszcze niedostateczny dla uwydatnienia tego, co chciał powiedzieć, i opatrzył „świętecznych czcicieli” przypiskiem „Sonntags-Dichter”. Rzadki to wypadek, żeby liryk dla wyjaśnienia swojej myśli uciekał się do odnośnika. To sposób praktykowany w prozie. W poezji, mowie najsprawniejszej i samowystarczalnej, takie podpórki tekstu muszą razić [PN, s. 102].

Praktykę opatrywania tekstu przypisami wiąże jednoznacznie z prozą, poezję uznając za sztukę autarkiczną, która winna obyć się bez dodatkowych odsyłaczy. Nie objaśnia jednak znaczenia przypisu, który – być może – uważa za oczywisty. Czynią to Juliusz Wiktor Gomulicki, upatrujący w obcojęzycznym zwrocie aluzji do utworu Teofila Gautiera, oraz Marian Tatara, który proponuje translację dosłowną, z zachowaniem źródłosłowu (*Sonntags-Dichters* – „niedzielni poeci”) <sup>50</sup>. Niemieckie *dichten* oznacza „układać poezję”, ale też „zmyślać coś, wymyślać sobie” <sup>51</sup>. Zatem między określeniem w wierszu („święteczni czciciele”) a objaśnieniem w przypisie powstaje gra znaczeń: cykliczne, w założeniu wyjątkowe, stanowiące wyrwę w codzienności spotkania obciążone zostają brzemieniem fikcyjności. „Święteczne uczucia” odżywają raz w tygodniu w ramach salonowej konwencji <sup>52</sup>, a „święteczni czciciele” okazują się zaledwie

<sup>50</sup> „Przypis poety wyjaśniający sens ostatnich dwóch słów: »*Sonntags Dichter*«, wskazuje, że owi święteczni czciciele świętecznych uczuć są niedzielnymi poetami, poetami-amatorami od święta, ujmującymi sprawy powierzchownie i banalnie ku zadowoleniu własnemu oraz środowiska”. M. Tatara: *O „Trzech strofkach”*..., s. 136.

<sup>51</sup> *Wielki słownik niemiecko-polski*. T. 1. Red. J. Piprek, J. Ippoldt. Warszawa 1969, s. 547–548. Wymownym przykładem takiego użycia słowa jest tytuł znanego dzieła J.W. Goethego: *Dichtung und Wahrheit*. Auhswahl. Leipzig 1941, por. Idem: *Z mojego życia: (prawda i fantazja)*. Przeł. L. Jenike. Warszawa 1895; *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*. T. 1–2. Przeł. A. Guttry. Warszawa 1957.

<sup>52</sup> Por. chociażby opisy czwartkowych spotkań w pamiętnikach znanej Norwidowi Deotymy: Deotyma – Jadwiga Łuszczewska: *Pamiętnik 1834–1897*. Wstęp i przypisy J.W. Gomulicki. Warszawa 1968. Zob. też: H. Michałowska: *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*. Warszawa 1974; J. Kamionka-Straszakowa:

okazjonalnymi rymotwórcami... Epitety: „niedzielni”, „święteczni”, odczytać więc można jako zarzut sprzeniewierzenia się codziennemu, prawdziwemu życiu. Po krótkim *passusie* dotyczącym salonowych rozrywek, Przybós powraca do wątku odautorskich podkreśleń w prozie i poezji:

Powiem więcej: również tak częste podkreślanie odmiennym drukiem słów i zwrotów w poezji – świadczy albo o braku zaufania do czytelnika, albo o czymś więcej niż takie uwydatnienie graficzne słów w prozie. Albo o jednym i drugim. Stwierdzić można, że ta maniera graficzna wzmaga się u Norwida z latami. O czym świadczy? [PN, s. 102]<sup>53</sup>.

*Casus Trzech strofek* wydatnie zaprzecza, jakoby podkreślanie słów w wierszu miało służyć narzucaniu określonego sposobu lektury bądź też stanowiło wyraz nieufności wobec interpretacyjnych talentów odbiorcy. W dziewiętnastym wieku,

W czasach Norwida formy bezpośredniego kontaktu między autorem a odbiorcą skończyły się. Ich reliktem był salon, ale tak naprawdę poeta dziewiętnastowieczny skazany został na druk<sup>54</sup>.

Improwizacje, kontakt *face to face*, gry i zabawy słowem zastąpiła samodzielna, często samotna lektura. W myśl znanej augustiańskiej for-

---

*Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu.* Warszawa 1974. „Są jednak w twórczości Norwida i takie salony, które zaprzeczają negatywnemu stereotypowi”. Zob. A. van Nieukerken: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie.* Warszawa 2007. Zob. też J. Trznadel: *Czytanie Norwida. Próby.* Warszawa 1978, s. 250–293.

<sup>53</sup> „Podkreślenie jest chronologicznie najwcześniejszym chwytem graficznym Norwida. Pojawia się ono już w napisanym w 1842 r. *Pożegnaniu*; tam też użył poeta dużej litery w nazwie pospolitej (Szalej). Z czasem daje się dostrzec obecność kresek łączących nazwy z określeniami oraz eksperymentów interpunkcyjnych. Te ostatnie dwa zabiegi nasilają się w fazie *Vade-mecum*, to znaczy w fazie przygotowywania do druku wierszy napisanych wcześniej. Jest to początek lat sześćdziesiątych XIX w.”. Z. Mitosek: *Przerwana pieśń. (O funkcji podkreśleń w poezji Norwida).* W: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku.* Red. E. Czaplewicz, W. Grajewski. Wrocław 1988, s. 274.

<sup>54</sup> Z. Mitosek: *Przerwana pieśń...*, s. 284.

muły *im augulo cum libro* – „Oko ma odtąd widzieć i nic poza tym, ucho ma tylko słuchać”<sup>55</sup>. Norwid doskonale zdawał sobie sprawę z zagrożeń „Panteizmu-druku”, ale i potrafił wyzyskać możliwości, które przyniósł (również poetom) rozwój typografii. Jak podkreśla Zofia Mitosek

„Wewnętrzne współdziałanie” i „współpraca z autorem” to postawy z trudem osiągalne w kontaktach audytywnych. Wymagają one namysłu, skupienia uwagi na słowie i frazie. Wymagają zrozumienia wszystkich subtelności semantycznych, które niesie struktura tekstu. U Norwida owe subtelności ujawniły się w sposobie zapisu<sup>56</sup>.

Przyboś eksponuje rolę indywidualnych rozstrzygnięć poety, nie wiążąc ich jednak z dynamiką przemian kulturowych. Ponawia pytania o status podkreśleń:

O czym więc świadczy? O pewnej właściwości jego poetyki, o szczególnej funkcji, jaką obarcza niektóre słowa w swojej poezji. Poeta o tak potężnej woli twórczej musiał sobie zdawać sprawę z inności tego samego słowa w prozie i w wierszu. W wierszu każde słowo jest podkreślone, każde więc mogłoby być wyróżnione w druku. Dlaczego więc niektóre słowa podkreślał? [PN, s. 103].

Łagodzi ton, ale jednocześnie uchyla się od odpowiedzi, uzależniając ostateczny kształt graficzny wiersza jedynie od decyzji autora.

Finalną zwrotkę liryku kwituje kilkoma zaledwie zdaniem, nieodwołalnie uznając podmiot wiersza za *porte parole* autora

Inni przeklinali lub przebaczeni – Norwid, zdławiwszy tak zwyczajne i łatwe odruchy serca, stanął już zwycięsko ponad swoimi uczuciami i przemówił z najwyższej trybuny moralnej; tej, co głosi konieczność osiągnięcia jedyne (a najtrudniejszego) warunku człowieczeństwa: myśli. Ten rozkaz myślenia powtarza i podkreśla, że obowiązywać on winien nawet wtedy, gdy wrodoży mu plotkarze pomówią go o to, że

---

<sup>55</sup> M. Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2000, s. 71. Zob. też: W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Japola. Lublin 1992.

<sup>56</sup> Z. Mitosek: *Przerwana pieśń...*, s. 279–280.

żyje tylko przeszłością, skamieniały i martwy, że więc nie tworzy i nie myśli, „że grób to tylko, co umarłe chowa” [PN, s. 101–102].

Ten fragment *Próby...* stał się przedmiotem ożywionych polemik. Nieścistości w dowodzeniu wytyka krytykowi Zofia Stefanowska, która w obszernej recenzji z *Nowych studiów o Norwidzie*, gdzie pomieszczony został również tekst Przybosa, pisze:

Wątpliwości budzi [...] interpretacja zwrotki trzeciej, w szczególności jej pierwszego wiersza. [...] „Norwid skazał ukochaną [...] – pisze Przyboś – na karę myślenia [...]”. Czy doprawdy słowa te mają znaczenie nakazu w ogóle, nakazu podjęcia samodzielnego trudu intelektualnego? Czy też raczej jest to zdanie eliptyczne, w którym zawieszenie wypowiedzi po słowach „I myśl –” każe domyślać się nie dopowiedzianej sugestii: „myśl o mnie, że...”, „myśl, że ja...”. Na to, że przedmiotem myśli ma być autor wiersza, wskazują paralelne układy zwrotek 2 i 3, zwłaszcza symetria budowy pierwszego i trzeciego wiersza zwrotki 3. Nie chodzi więc o to, żeby adresatka stała się człowiekiem myślącym, lecz o to, co ma myśleć o autorze wówczas, gdy opinia będzie w nim widziała już tylko „grób”. Jak zawsze, gdy chodzi o przemilczane ogniwo wypowiedzi poetyckiej, tak i tu trudno o argumenty rozstrzegające<sup>57</sup>.

Podobne argumenty wysuwa kilka lat później w drugim tomie *Dzieł zebranych* Norwida Gomulicki:

[...] nieporozumienie trafiło do pięknego skądinąd i pobudzającego do myślenia eseju Juliana Przybosa *Próba Norwida* [...], w którym ten znakomity poeta i znawca poezji wyosobnił i uautonomicznił pierwszy nakaz ostatniej strofki, twierdząc, że Norwid skazał ukochaną kobietę na karę – myślenia. [...] Poeta nie skazał [...] ukochanej na karę myślenia, ale raczej nakazał jej myśleć i mówić, że urodził się pod nieszczęśliwą gwiazdą, wbrew zdaniu tych wszystkich, którzy radzi by widzieć w nim jedynie „grób” (niespełnionych zamiarów i nadziei). W ten sam nb. sposób, przeciw interpretacji Przybosa,

---

<sup>57</sup> Z. Stefanowska: recenzja książki *Nowe studia o Norwidzie* (red. J.W. Gomulicki, J.Z. Jakubowski. Warszawa 1961). „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1–2, s. 550–551.

odczytała tę strofę Zofia Stefanowska, słusznie zwracając uwagę na jej charakter eliptyczny, tak typowy dla poezji Norwida<sup>58</sup>.

Każde z tych rozwiązań szczegółowo analizuje w swoim artykule Marian Kwaśny, który skupia się przede wszystkim na konfrontacji dostępnych wersji utworu i jego autografu. Kształt wiersza, o którym wspominają wszyscy trzej czytelnicy *Trzech strofek*, bez względu na końcowy rezultat ich dociekań, odbiega bowiem od pierwowzoru. Porównawszy od *Antologii poezji miłosnej* Jana Lorentowicza, a skończywszy na dwutomowej edycji Gomulickiego, spotykamy się bowiem z nieco inną postacią liryku:

Wersja oryginalna, zachowana w autografie i pierwodruku	Wersja w pozostałych edycjach (poza <i>Dziela</i> mi C.K. Norwida w opracowaniu Tadeusza Piniego)
I myśl: gdy nawet o mnie mówić zaczną; <u>Że: grób to tylko, co umarłe, chowa;</u> A mów... że gwiazda ma była rozpaczną, I – bywaj zdrowa...	I myśl – gdy nawet o mnie mówić zaczną, Że grób to tylko, co umarłe chowa – A mów... że gwiazda ma była rozpaczną, I bywaj zdrowa...

„No cóż – kwituje takie zestawienie Marian Kwaśny – rewelacji specjalnych na pozór tu nie ma: słowa te same i w tym samym układzie, różnice są widoczne tylko w obrębie interpunkcji”<sup>59</sup>. Zmiany, choć nieznaczne, okazują się jednak szczególnie znaczące:

W wersji 10 bowiem powstaje teraz nowa konstelacja składniowa: wyrażenie „co umarłe” staje się równoważnikiem zdania dopełnieniowego (gdzie wyraz „umarłe” jest orzecznikiem), wtrąconym do nadrzędnego dlań zdania dopełnieniowego zawartego w pozostałej reszcie wersu (przy czym grób przejmuje tu funkcję podmiotu), akcent logiczny spoczywa już teraz na wyrażeniach: „to tylko, co

<sup>58</sup> C. Norwid: *Dzieła zebrane...*, T. 2, s. 454–455.

<sup>59</sup> M. Kwaśny: *Norwid – poeta źle rozumiany*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 196.

umarłe” – i w rezultacie zrywa się wszelki związek myślowy ze zdaniem okolicznikowym czasowo-warunkowym z wersu poprzedniego, bo trzeba by bardzo dużo dobrej woli, aby zawartości w. 10 w dalszym ciągu przypisywać znaczenie sugerowane w przedstawionych uprzednio trzech interpretacjach<sup>60</sup>.

Można zauważyć, że zarówno Stefanowska, Gomulicki, jak i Przyboś, któremu badacze z całą atencją wytykają lekturowe niedopatrzenie, przy próbach wypełnienia pustego miejsca rozwijają wers liryku, uzupełniając go o autoodniesienie mówiącego podmiotu: „myśl o mnie, że...”, „myśl, że ja...”.

Wers dziesiąty odczytywany jest jako zwięzła, metaforyczna autocharakterystyka podmiotu wiersza. Wedle Przybosia fraza „grób to tylko, co umarłe chowa” dotyczy również późniejszych opinii na temat autora *Trzech strofek*, które miałyby wyrażać, już pod jego nieobecność, salonowi plotkarze, posądzając go o zwrot ku przeszłości, a nawet niemoc twórczą („skamieniały i martwy, [...] więc nie tworzy i nie myśli”). Taka interpretacja da się jednak utrzymać tylko przy założeniu, „że wyraz »grób« został tutaj użyty w znaczeniu przenośnym i ma oznaczać... samego Norwida”<sup>61</sup>.

Przy odczytaniu dosłownym cały wers przywodzić może na myśl kolejną, jakże przewrotną wariację na temat horacjańskiej formuły *non omnis moriar*. Wobec takiej sugestii, wysuniętej przez Kwaśnego, reinterpretacji wymaga również kolejny wers: „A mów... że gwiazda ma była rozpaczną”, w którym czas przeszły może oznaczać zarówno wyczerpanie czynności, jak i zmianę stanu. Gwiazda, uznawana przez badaczy za „[...] odpowiednik zdeterminowanego fatalizmem losu”<sup>62</sup>, nie przestaje istnieć, traci jedynie swój złowrogi charakter<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 194.

<sup>62</sup> Rozkład czasów w utworze kształtuje się następująco: w pierwszej zwrotce dominuje czas przeszły („zranił”, „ustąpił”, „pochowałem”), w drugiej tylko wyraz „nauczyli” przyjmuje formę czasu przeszłego dokonanego, w trzeciej – finalnej strofie, pojawia się już czas przyszły („zaczyna”). Dobór kategorii gramatycznych odpowiada treści poszczególnych całości.

<sup>63</sup> Urodzić można się też pod szczęśliwą gwiazdą.



Zdaniem Tatary pojawiające się w ostatniej zwrotce „[...] sygnały określonych sytuacji w postaci nadużywanych i modnych rekwizytów poetyckich: grób i nieszczęśliwa gwiazda” stanowią efektowne nawiązanie do wcześniejszych wersów<sup>64</sup>, grę z salonową, wyświechtaną frazeologią. Jednocześnie gwiazda, jako widzialny element niebieskiego firmamentu i synonim rzeczy odległych, a nawet nieosiągalnych (*vide*: „gwiazdka z nieba”), stanowi kontrpunkt dla ziemskich celów, które nie są bynajmniej, jak głoszą salonowi bywalcy, a wraz z nimi adresatka wiersza, marne.

Przyboś jednak wieńczące *Trzy strofki* sformułowania gotów jest uznać za uchybienia w sztuce poetyckiej:

„A mów... że gwiazda ma była rozpaczną.” Czyżby więc w tych ostatnich słowach nie wytrzymał tego wysokiego tonu, w którym wzniósł się ponad rejestr sentymentalnej skargi? Jeśli tak, osłabił i skaził wiersz i końcowe „bywaj zdrowa” – byłoby nieznośnym banałem [PN, s. 102].

Nie ukrywa swej dezaprobaty, ale też nie dostrzega, że

Kontrast logiki dowodzenia, wyrafinowanej konstrukcji składniowej oraz banalnego obrazowania jest swoistym odpowiednikiem reguł konwersacji salonowej: błażej treści i wyrafinowanej formy<sup>65</sup>.

Stąd właśnie zmiany językowego rejestru i zaskakujący Przybosia dobór słownictwa. Wszak owo „bywaj zdrowa”, zwłaszcza z błagalnym niemal zakończeniem poprzedniej zwrotki: „Lecz żyj raz przecie...” nie musi oznaczać zamkniętego w skostniałą formułę pożegnania, umownego zwrotu (w wierszu *Co słycać?* czytamy: „*Jak się masz*» – *będzie stawką, a »bądź zdrow*» – *wykrętem*” [PWsz I, s. 93]), może być czytane jako podtrzymanie poprzedniej prośby. Jeśli potraktować je dosłownie, rozbijając frazeologizm, to będzie prostą konsekwencją wezwania do odpowiedzialności za własne życie, włącznie z jego ziemskimi celami.

---

<sup>64</sup> M. Tatara: *O „Trzech strofkach”...*, s. 137.

<sup>65</sup> Ibidem.

Zupełnie, jakby pod konwencjonalną formułą wypowiedzi kryło się proste: żyj zdrowo, nie udawaj, lecz żyj...

Przyboś jednak nie dostrzega tych zależności, a konwencję uznaje za właściwy kształt zawartości lirycznej. Wartość artystyczną liryku uzależnia bowiem od przydanej mu, we własnej lekturze, ironii:

Lecz ja dwa końcowe zdania słyszę inaczej: wypowiedziałem je z wyraźną ironią. Tak ocalam niezwykłą i bodajże jedyną w światowej liryce miłosnej jakość uczuciową, wyrażoną i nazwaną w tym erotyku [PN, s. 102].

Norwid w jednym z listów przekonywał: „[...] nikt pisząc o pieprzu nie może powiedzieć, że jest z cukru. Kiedy się mówi o rzeczach ironicznych ironicznie, mówi się wedle prawdy rzeczy” [PWsz VIII, s. 179]. Przyboś, który traktuje puentę wiersza w kategoriach przywołania, cytatu ogranej frazy, nie zwraca jednak uwagi na użycie ironii<sup>66</sup> i zestawienie dwóch przeciwstawnych perspektyw<sup>67</sup>: salonowego dialogu, który rządzi się własnymi prawami, i osobistego pozdrowienia, wieńczącego serię apostrof.

Na artyzm liryku spogląda też przez pryzmat swoich umiejętności deklamatorskich. Przekonuje, iż dopiero dzięki głośnej lekturze w jego wykonaniu (nie chodzi tu bowiem o doraźną aktualizację warstwy brzmieniowej utworu, którą każdy z czytelników mógłby wykonać na własny użytek w domowym zaciszu) wiersz Norwida zyskuje na jasności. Siłę ekspresji wzmacnia przy pomocy gestów, operując natężeniem głosu i zmianą intonacji:

Recytując trzecią strofę, wypowiedziałem ten nakaz kary: „I myśl” – *fortissime*, krzykiem i podniósłszy zaciśniętą pięść do góry. Norwid

---

<sup>66</sup> D. Sperber, D. Wilson: *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Ironia...*, s. 86.

<sup>67</sup> „Jako pewna forma interpretacji ironia »nadaje sens« jakiejs treści dzięki zestawianiu przeciwstawnych perspektyw. Ten sposób nadawania sensu nazwiemy modelem znaczenia charakterystycznym dla ironii”. D.S. Kaufer: *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Ironia...*, s. 157. Zob. też: W. Szturc: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992.

skazał ukochaną, która odrzuciła jego miłość, na karę myślenia. Najszlachetniejsza, najwyższa kara! Najwyższa – bo myśl jest rzeczą najtrudniejszą na świecie do osiągnięcia [PN, s. 101].

Poeta, który doskonale zdaje sobie sprawę z możliwości, jakie oferuje głosowa realizacja tekstu, występuje w roli eksperta, by nie rzec – dysponenta sensów, stojącego na straży arcydzielności utworu. Czy jednak użyty przez Przybosia gest pozostaje w zgodzie z wymową liryku? Czy można go wprowadzić do recytacji, nie naruszając spójności znaczeń wygłaszanego tekstu? Wszak „różnica między akustyczną a graficzną formą tekstu może sprowadzać się do różnicy semantycznej. Głośna lektura tekstu graficznego może w jakimś stopniu zmodyfikować jego globalną strukturę informacyjną”<sup>68</sup>. W nakazie myślenia skierowanym do bohaterki wiersza Przyboś upatruje wyrafinowanej kary, kreując – przez głośną lekturę wiersza – naddany kontekst interpretacyjny. Stwierdza też, że po części dzięki jego interpretacji *Trzy strofki* zyskują pełnię poetyckiej świetności:

Lecz ja dwa końcowe zdania słyszę inaczej: wypowiedziałem je z wyraźną ironią. Tak ocalam niezwykłą i bodajże jedyną w światowej liryce miłosnej jakość uczuciową, wyrażoną i nazwaną w tym erotyku [PN, s. 102].

Rzecz jasna, „wyrażanie, a więc pisanie wiersza dzieje się zawsze po”<sup>69</sup>. Dystans czasowy umożliwia nie tylko filtrację doświadczeń, ale i namysł nad możliwymi sposobami ich przekazu w języku. I jak przekonuje nas Przyboś – również w interpretacji utworów literackich.

---

<sup>68</sup> S. Balbus: *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak, J. Bachórz. Katowice 1981, s. 232.

<sup>69</sup> J. Przyboś: *Afekt i liryzm*. W: *Idem: Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 234–235.

## *Italiam! Italiam!*

ITALIAM! ITALIAM!

1.

Pod latyńskich żagli cieniem,  
Myśli moja, płyn z aniołem,  
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:  
Za wspomnieniem – płyn spomnieniem...

2.

Dookoła morze – morze –  
Jak błękitu strop bez końca:  
O! przejasne – pełne słońca –  
Łodzi! wioseł!... szczęść ci, Boże...

3.

Płyn – a nie wróćże mi z żalem  
Od tych laurów tam różowych,  
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,  
I od moich dni-laurowych...

4.

O! po skarby cię wysłałem:  
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –  
Wiem to, ale proszę o to –  
Niech zapłaczę, że płakałem...

5.  
 Pod latyńskich żagli cieniem,  
 Myśli moja, płyn z aniołem,  
 Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:

.....

Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

[PWsz I, s. 77–78]

„Wierszem tym zachwycam się od dawna” – tak rozpoczyna Przyboś omówienie *Italiam! Italiam!*. I choć już na wstępie zdradza swoje oczarowanie utworem, wciąż pozostaje niezwykle uważnym czytelnikiem, wrażliwym na każde, najmniejsze nawet uchybienie w sztuce poetyckiej:

[...] gdyby nie druga strofka, gdzie znajduję w porównaniu morza do nieba zwrot rażący mnie i dźwiękiem, i sensem quasi-obrazowym: „jak błękitu strop bez końca” – gdyby nie ta usterka, zaliczyłbym ten wiersz do szczytowych arcydzieł liryki polskiej [PN, s. 104].

Podstawę oceny artystycznych walorów wiersza stanowią przede wszystkim odczucia Przybosia i jego poglądy na temat wymogów poetyckiego rzemiosła. Wartościowanie wspierają subiektywne doznania powstałe podczas lektury utworu: drażni brzmienie wersu, nie do przyjęcia okazuje się też sens porównania:

Dookoła morze – morze –  
 Jak błękitu strop bez końca:

Wrażenie dysharmonii może wzbudzać bezpośrednie sąsiedztwo głosek zwartych, wybuchowych: bezdźwięcznej i dźwięcznej – „strop **b**ez końca”. Czy właśnie to zestawienie tak bardzo irytuje autora *Próby...*? Obrazowość porównania opiera się w głównej mierze na podobieństwie koloru (morza, nieba), tworzącego złudzenie optyczne, kiedy zaciera się, ginąca w morzu, linia horyzontu. Wraz z wcześniejszym porównaniem: „morze – morze” oddaje odczucie nieskończoności, a cały fragment nabiera cech oksymoronu: strop, rozumiany dosłownie, oddziela, odgranicza i zamyka, po to, by stać się scalonym z morzem niebieskim sklepieniem. Można więc, jak Przyboś, żyzymać się na niejasną „quasi-

-obrazowość”, ale można również upatrywać w tym fragmencie nowatorstwa albo specyficznej gry z tradycją literacką<sup>1</sup>.

W innym miejscu awangardowy poeta przyznaje:

Być może to, co mówię, należy do przygód estetycznych przeczułonego czytelnika, takiego, co nie tylko słyszy słowa i widzi poprzez nie rzeczy i zdarzenia, ale i rysuje w wyobraźni ich kształt i ruch<sup>2</sup>.

a dalsze rozważania o *Italiam! Italiam!* prowadzi już w tonie niczym niezmyślnego zachwyty:

Jest to, jak każdy prawdziwy wiersz, odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego, definicja poetycka, a więc taka, w której wzruszające obrazy, a nie pojęcia, przekazują i uobecniają uczucie<sup>3</sup> [PN, s. 104].

Kryterium „prawdziwości” stanowi tu umiejętna transmisja wzruszenia, o tyle trudniejsza, że dziejąca się w słowie (poetyckim) i za pośrednictwem słowa:

Jedno jest pewne: aby powstał prawdziwy wiersz liryczny, poeta musi być czymś głęboko poruszony. Może to być albo afekt bezpośrednio

<sup>1</sup> Jonathan Culler tak pisze o incipicie wiersza Charlesa Baudelaire’a: „[...] *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis* [...]”. Jest tu pośrednie odniesienie do wcześniejszej wypowiedzi poetyckiej, do tradycji poetyckiej, nawet jeśli żaden poeta nie porównał nieba do pokrywy naczynia. Gdyby Baudelaire rozpoczął swój wiersz: *«Parfois le ciel bas et lord pèse comme un couvercle* [Czasem niebo ciąży jak pokrywa]», oznaczałoby to, że odkrył coś nowego o świecie, i moglibyśmy oczekiwać wyjaśnienia, uzasadnienia i relacji sytuującej ten fakt w kontekście doświadczenia poety. Decyzja, aby to wszystko założyć, podrywa referencyjność na tym poziomie, ponieważ prowadzi do użycia rozważanego faktu jako danego wcześniej”. W: Idem: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 306. Za zwrócenie uwagi na ten fragment serdecznie dziękuję Panu Profesorowi Ryszardowi Nyczowi.

<sup>2</sup> J. Przyboś: *O metaforze*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 29.

<sup>3</sup> To stwierdzenie Przybośa przytacza również Tomasz Korpysz: *Definicje poetyckie Norwida*. Lublin 2009, s. 292, podrozdział zatytułowany: *Problem „wierszy-definicji” w norwidologii*, s. 290–295.

doznany, albo może to być również wzruszenie nieokreślone, domagające się dopiero swojej pełni, albo – może to być wzruszenie czysto estetyczne, płynące z kontemplacji słów, z upodobania, jakie nagle wzbudzi zestawienie dwu słów, zdania, czy nawet sylaba, czy zarys jakiegoś rytmu<sup>4</sup>.

Aby pokazać, na czym polega odkrywczość liryku Norwida<sup>5</sup>, Przyboś przypomina inne wiersze o podobnej tematyce:

---

<sup>4</sup> J. Przyboś: *Linia i gwar*. T. 2. Kraków 1959, s. 114. Cytat przytoczony i skomentowany przez Edwarda Balcerzana w: J. Przyboś: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze opr. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. LXIX–LXX.

<sup>5</sup> Za niezwykle nowatorski wiersz Norwida uznaje autor *Sponad* również *Czułość*: „Norwid jest zwięzły, stwierdza Jastrun. Powiedziałbym więcej. Zwięzły jest Mickiewicz, a jednak w porównaniu z autorem *Vade mecum* twórca *Dziadów* wydaje się miodopłynny. Norwid obciąża często słowa i zdania ładunkiem podwójnym, pisze nie tylko zwięźle, pisze wężlasto. Ażeby to uwydatnić podkreśla niektóre słowa i zwroty, każe je tłoczyć rozstrzelonym drukiem. Ale jeśli nawet tego nie robi, zaskakuje przeciwnymi wyobrażeniami, wywołuje grę pojęć, o której wspominałem.

Czułość bywa jak pełny wojen krzyk,  
I jak szemrzących źródeł prąd,  
I jako wtór pogrzebny...

Któż tak przed nim określał czułość? Pobudzona przez te niezwykle definicje wyobraźnia czytelnika znajduje odpowiedź w następnej cudownie pięknej tercynie, a całość tej miniatury lirycznej porusza mocniej niż cykle sonetów miłosnych wielu niemałych poetów”. J. Przyboś: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 297–298. Przyboś dostrzega tutaj nie tylko odkrywczość poezji Norwida, która w przypadku tego wiersza nie polega jedynie na maksymalnej precyzji w konstrukcji utworu, zbudowanego zaledwie z dwóch strof (a zarazem sześciu wersów, zob. PWSz II, s. 85), ale też na nowatorskim sposobie wyrazu. Dzięki zwięzłości i zestawieniu przeciwstawnych sobie obrazów poeta osiąga niespotykany dotąd efekt artystyczny, który wiąże się również ze szczególnie silnym oddziaływaniem na odbiorców. O *Czułości*, jako szczególnie ważnym dla nich wierszu, wspominają również Tadeusz Różewicz i Ryszard Krynicki. Autor *Niepokoju* na pytanie o ulubiony wiersz, odpowiedział: „Ulubionych wierszy mam dziesiątki. Tu mogę opowiedzieć dzieje tylko »jednej miłości«. Przed wielu laty przywiązałem się do wiersza Norwida *Czułość*. [...] Lubię ten wiersz (lubię – to słowo nie oddaje dokładnie uczu, które wiąży mnie z tym utworem)... a więc lubię ten wiersz za jego zwięźłość, precyzję, celność. Wiersz ten jest celny, to znaczy trafia we mnie. Jest doskonały, to znaczy kończy się tam, gdzie trzeba. [...] Teraz właśnie, kiedy moja nieufność do »poezji« wzrosła, kiedy to słowo zaopatruję coraz częściej w cudzysłów pełen zwątpienia i ironii,

Wiersz o temacie tyle razy podejmowanym przez poetów. Lecz Norwida tęsknota do Italii jest nieporównywalna z żadną ze znanych mi na ten temat liryk. Nie nazwał jej żaden z poprzedników poety, traktujących ten sam temat. Wystarczy porównać *Italiam! Italiam!* z wierszem Goethego, sparafrazowanym przez Mickiewicza w *Znasz-li ten kraj*, ażeby uwidoczniła się ta inność, nowość i niezwykłość [PN, 105].

Przypomina też pokrótce treść tych utworów:

W *Kennst du das Land* tęskni młoda dziewczyna do swojego opiekuna i wzywa go do Italii, kreśląc kilka obrazków jej piękna. „Tu byłby raj,

»czułość« wróciła żywa”. T. Różewicz: *Jeden z moich ulubionych wierszy*. „Odra” 2000, nr 10, s. 52–53. Opinię Różewicza o Norwidowej *Czułości* w kontekście rozważań skomplikowanych relacji wiersz – poezja w twórczości dwudziestowiecznego pisarza przywołuje również Andrzej Skrendo, odsyłając do tekstu: T. Różewicz: *Mój ulubiony wiersz*. „Poglądy” 1963, nr 12, s. 13. Zob. A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002, s. 184, a także: A. Skrendo: *Przyboś i Różewicz. Paralela*. W: *Stulecie Przybosia: praca zbiorowa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 73: „I jednocześnie obaj, i Różewicz, i Przyboś, za wzór zwięzłości uznają Norwidową *Czułość*”. Katarzyna Kuczyńska-Koschany zauważa natomiast: „Przyboś trafnie przepowiada stanowisko czytelników *Czułości* i jeśli o interpretację sześciu wersów wciąż toczą się spory, to dlatego, że wewnątrz rozciętego węzła następujących po sobie porównań odsłania się Aleksandrom-zdobywcom sensu na dwa, diametralnie różne sposoby. Dyskutantów podzielić można na traktujących *Czułość* jako rodzaj anty-salonowej satyry obyczajowej [...] i na tych, co nie dostrzegają między strofami rozziwu, a raczej paradoksalną kontynuację, *crux interpretum* w fenomenologii uczucia [...]”. Oprócz nawiązań do metafor Przybosia, których użył w szkicu *Zdumiewający poeta*, autorka dokonuje również krótkiego, krytycznego przeglądu dotychczasowych interpretacji *Czułości* (od lektur Miriama począwszy, na dwudziestowiecznych odczytaniach liryku skończywszy). Przede wszystkim skupia się jednak na tym, jak *Krynicki czyta Norwida* i temu zagadnieniu poświęca swój artykuł, przypominając „wiersz bez tytułu (przedrukowany z debiutanckiego arkusza poetyckiego *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, 1968), dedykowany »Czułości Cypriana Norwida«”. K. Kuczyńska-Koschany: *Krynicki czyta Norwida*. „Ruch Literacki” 2006, nr 4–5, s. 501. Zob. też: R. Krynicki: *Akt urodzenia*. Poznań 1969, s. 62, wiersz o incipicie \* \* \* (*jakby nie istniało*). Warto też zauważyć, że tomik Krynickiego, dedykowany rodzicom i żonie, otwiera motto zaczerpnięte z *Rzeczy o wolności słowa* Norwida: „Jak zmarłego by poznać chciał kto po dzwonieniu”. Por. PWsz III, s. 564. Za wskazanie tego interesującego wątku (niewątpliwie wartego odrębnej interpretacji) serdecznie dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi.



gdybyś ty ze mną była” – tłumacząc sparafrazował Mickiewicz [PN, s. 104],

by wskazać różnice pomiędzy nimi, a lirykiem Norwida: „W Norwidowym wezwaniu do Italii dźwięczy inna tęsknota” – stwierdza. I tłumaczy dalej:

Nie jest to tęsknota do szczęścia pobytu w Italii, do osiągnięcia tego raj, lecz ściganie we wspomnieniu aż takiego wzruszenia, w którym nawet ból, nawet łzy tam wylane stają się utęsknione [PN, s. 105].

*Italiam! Italiam!* jest więc świadectwem osobistych wzruszeń, „barografem pogody wewnętrznej poety”<sup>6</sup>, a zarazem jej literackim wyrazem. Słuszności tych ustaleń dowodzić mają przytoczone poniżej wersy:

Niech zapłaczę, że płakałem...

-----

Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

[PN, s. 105]

które stanowią zgrabną kontaminację finałów dwu ostatnich zwrotek:

4.

O! po skarby cię wysłałem:  
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –  
Wiem to, ale proszę o to –

**Niech zapłaczę, że płakałem...**

5.

Pod łatyńskich żagli cieniem,  
Myśli moja, płyn z aniołem,  
Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:

.....

**Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...**

Dzięki zabiegowi elizji Przyboś skupia uwagę czytelnika przede wszystkim na samozwrotnej apostrofie, autorefleksji podmiotu. Strofę:

---

<sup>6</sup> J. Przyboś: *Sytuacje liryczne...*, s. LXX.

Pod latyńskich żagli cieniem,  
 Myśli moja, płyn z aniołem,  
 Płyn, jak kiedyś ja płynąłem:  
 Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

obdarza natomiast krótkim, zaledwie jednozdaniowym komentarzem: „Za wspomnieniem płynie poeta – już wspomnieniem”, utożsamiając myśl i myślący podmiot, a także podmiot wiersza i jego autora. Rozróżnienie: autor – wyobraźnia poety – myśl, o której mowa w wierszu, zostanie zachowane, gdy dostrzeżemy, że porównanie wprowadza kontrast temporalny:

	Pod latyńskich żagli cieniem, Myśli moja, <b>płyn</b> z aniołem,	
<b>Płyn</b>		JAK kiedyś ja <i>płynąłem</i> :
	Za wspomnieniem – <b>płyn</b> wspomnieniem...	

Drugi wers: „Myśli moja, płyn [...]” otwiera szereg transweralnych powtórzeń rozkaźnika; ich wertykalnemu układowi odpowiada czas teraźniejszy. W toku linearnym pojawia się natomiast odniesienie do przeszłości i samookreślenie podmiotu, które tworzy perspektywę wspomniania. *Comparatio*: „płyn **jak** [...] ja płynąłem”, złudne w wypadku pragnienia doskonałej identyczności, ustanawia jednak opisaną przez Przybosa przemienność czasów:

Jest w tym wierszu wizjonerskie przeniesienie obrazu-emocji z teraźniejszości w przeszłość nie tylko tamtą, dawną, przeżytą, ale w tę teraz ustawicznie się stającą. Czasy się zmieniają i przesuwiają widzenia [PN, s. 105].

Poeta pisze nie tylko o umiejętnym przestrajaniu czasów i wizji (poetyckich, wspomnieniowych)<sup>7</sup>. Skupia się również na nastroju, jaki

<sup>7</sup> Podążając innym tokiem interpretacji, opartej na zdobycach freudowskiej psychoanalizy i nadbudowanych nad nią koncepcji teoretycznoliterackich, można by powiedzieć, iż „Obraz romantyczny, powtórzony w przypomnieniu, jest [...] zawsze

wywołuje w nim modulacja dźwięków i sensów wiersza: „Czy żaden z kompozytorów nie napisał muzyki do tych słów, które układają się do śpiwu?”<sup>8</sup> – zastanawia się krytyk. I przekonuje:

I melodyjny przepływ sylab, i płynny rytm kołyszący tęsknotę, i blask, i cień tej wizji – winny były pociągnąć kompozytorów pieśni. Wiersz ten ma duszę muzyczną [PN, s. 106].

„Przeciwnicy tezy o pokrewieństwie poezji z muzyką”<sup>9</sup> sformułowanie „Wiersz [...] ma duszę muzyczną” uznaliby zapewne za „nieznośną, literacką metaforę”, „efekt psychologizującego postrzegania dzieła literackiego”<sup>10</sup>, tym bardziej, że Przyboś zarówno swoje odczucia, jak

---

*opóźniony* w stosunku do bodźca, który legł u jego podłoża; psyche, bawiąc się z uwe wnętrznionym doświadczeniem, grając na zwłokę, osiąga optimum w relacji ze światem, ale zawsze niejako *poniewczasie*, za późno, kiedy ten zmienił już swoją postać. Pojednanie z rzeczywistością jest więc zawsze odwleczone w czasie, który występuje tu w podwójnej, ambiwalentnej roli: stwarza presję, zmuszając psyche do pospiesznych uzewnętrznień i obronnych modyfikacji doświadczenia, zarazem jednak jest »pośrednikiem i wybawicielem«, w łonie którego – owej *późności* – transformacje te zachodzą”. A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 140. Autorka odnosi się tu do poezji i jej wykładni według Williama Wordswortha.

<sup>8</sup> Notabene życzenie Przybosia zostało spełnione – obok wielu innych wierszy polskich wieszczów Czesław Niemen zaśpiewał również *Italiam! Italiam!*, po wielokroć wznawiane na płytach, zwłaszcza w nagraniach o charakterze jubileuszowym. C. Niemen: *Złota kolekcja – Czas jak rzeka*. EMI Music Poland 2005. Ścieżka 19: *Italiam, Italiam*.

<sup>9</sup> T. Makowiecki: *Poezja a muzyka*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 15. Autor używa tego sformułowania w odmiennym kontekście: „Przeciwnicy tezy o pokrewieństwie poezji z muzyką w tej dziedzinie głównie protestują przeciwko podsuwaniu muzyce jakichś rzekomo (określonych) czytelnich treści emocjonalnych, jakichś nastrojów, uczuć, tęsknot i marzeń wyrażanych jakoby przez dzieła muzyczne. To jest – twierdzą – nieznośna metafora literacka”. To podejście Tadeusz Makowiecki poddaje gruntownej rewizji.

<sup>10</sup> A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 36. W swej rozprawie powyższe uwagi badacz zamieszcza w podrozdziale *Krytyka badań* (s. 36–41), poświęconym przeglądowi dotychczasowych ustaleń na temat związków między muzyką i literaturą, ich charakteru oraz rozmaitych sposobów manifestacji. Interesujące mogłoby być również rozpatrzenie związków literatury i muzyki w odniesieniu do dzieł i teoretycznych założeń epoki romantyzmu.

i muzyczność liryku odnosi przede wszystkim do „sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii [...]”<sup>11</sup>. Brzmieniu strof daje się ponieść tak bardzo, że *Italiam! Italiam!* jawi mu się jako arcydzieło (z maleńkim potknięciem w szóstym wersie). Uznaje je też za potencjalny tekst wokalny<sup>12</sup>, doskonały materiał dla wrażliwego muzyka. W epoce romantyzmu takich twórców rzeczywiście nie brakowało<sup>13</sup>. Ale

Muzycy podkładają melodie wcale niekoniecznie do wierszy szczególnie „muzycznych” akustycznie. Po pierwsze dlatego, że nie musi ściągać ich strona zewnętrzna, formalna wiersza – częściej jego treść, po wtóre, że wiersze bardzo cenne dźwiękowo są niezmiernie trudne do przekładu na język muzyczny i łatwo popsuć różne arcsubtelne uroki ich dźwięczności i rytmiki, a co więcej – nie potrzebują niczego z zewnątrz, mają jakby swoją wewnętrzną muzykę<sup>14</sup>.

Wiersz Norwida, rozumiany jako dzieło poetyckie, niezawisłe od wymogów konstrukcji *strictae* muzycznej, stał się przedmiotem analiz Stefani Skwarczyńskiej. Badaczka rozpoczyna od szeregu szczegółowych ustaleń, dotyczących rozkładu akcentów, budowy stroficznej, przyjętego i konsekwentnie zrealizowanego metrum:

W znanym wierszu *Italiam! Italiam!* – poeta daje wzorzec daktyliczny nie tylko w tytule; powtarza go i w pierwszej frazie wierszowej

<sup>11</sup> Andrzej Hejmej używa w tym wypadku terminu „muzyczność I”, którą w odróżnieniu od „muzyczności II” i „muzyczności III” definiuje jako: „[...] wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury”. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego...*, s. 52.

<sup>12</sup> „Termin »tekst wokalny« traktowany jest w sensie czysto muzykologicznym i oznacza tekst słowny (literacki i nieliteracki), który zostaje zaadaptowany czy – by powiedzieć dosadniej – zdekonstruowany na wiele różnych sposobów w kompozycji muzycznej”. Ibidem, s. 125–126 (przypis). Ważna jest również kwestia autonomiczności dzieła literackiego. Zob. też: H. Sabbe: *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalne*. „Res Fakta” 1973, nr 7. Dla Michała Bristigera inspirujące w badaniach „związków muzyki ze słowem” okazały się natomiast ustalenia semiotyków. Por. *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków 1986.

<sup>13</sup> Zob. T. Makowiecki: *Poezja a muzyka...*, s. 16, 20.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 14.

utworu; w ten sposób powiększa pierwszą strofkę o wiersz łaciński, odbiegając od przyjętej w tym utworze normy strofy czterowierszowej [...].

Podany wzorzec nie pozostawia wątpliwości, że w wierszu obowiązuje tok daktyliczny. Pociąga to oczywiście konsekwencje dla recytacji [...]<sup>15</sup>.

Doskonale uzasadnia też potrzebę tak drobiazgowych dociekań:

A musimy przyznać, że utwór ten dopiero wtedy, gdy jest odczytany daktylicznie, ujawnia pełnię swego artyzmu; forma metryczna pozostaje tu na usługach treści; poprzez wrażenia słuchowe odczuwamy łagodne kołysanie się łódki na fali. Interpretacja trocheiczna zaprzepaściłaby ten efekt, redukując wyraz metryczny do metrycznej rąbaniny<sup>16</sup>.

Zaskakujące, że autor *Próby Norwida*, zazwyczaj niechętny takim analizom, sam ucieka się do liczenia zgłosek. *Italiam! Italiam!* prowokuje go do szukania związków między sensem i dźwiękiem, a porównanie: „Niepokalany sylabotoniczny ośmioletnik niesie po lotnie ten poemat, jak rozpięty żagiel łódź ślizgającą się po fali” [PN, s. 106], oddaje syntezyjny wręcz charakter czytelniczych odczuć. Współdziałanie zmysłów zapewnia perfekcyjna organizacja wiersza, synergia brzmienia i treści.

Pośrednio do zjawiska muzyczności, rozumianej szerzej niż tylko zespół zjawisk z zakresu instrumentacji głoskowej, odwołuje się również Teresa Skubalanka, która w *Italiam! Italiam!* dostrzega udaną realizację barkaroli:

Zarówno tematyka wiersza, jak i jego kształt językowy, wersyfikacyjny, wskazują na to, że należy on do gatunku lirycznego tzw. barkaroli. [...] Motywy barkaroli pojawiają się dość często u poetów

---

<sup>15</sup> S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Warszawa 1954, s. 487.

<sup>16</sup> Ibidem. Por. spostrzeżenia Zofii Mitosek: „Walory symboliczne wynikają nie tylko z ukształtowania prozodycznego. Ich czystym przejawem jest eufonia. W wierszu *Italiam! Italiam!* wyjątkowa częstość spółgłosek *l* i *ł*, włączonych w rytm trocheiczny, sugeruje ruch fal, o którym w utworze mowa”. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 244.

z połowy XIX w. Wiadomo, że realizuje się tu określony schemat stylistyczny pieśni, która wywodzi się z włoskich pieśni ludowych, śpiewanych przez żeglarzy i rybaków. Zapewne istniały wówczas różne podgatunki tego schematu, zależne od tematyki: modlitwy, pieśni erotyczne i wspomnieniowe. Wiersz Norwida mieści się w tej ostatniej grupie [...]¹⁷.

To chyba jedyna klasyfikacja genologiczna tego tekstu, która dodatkowo uświadamia nam fakt, iż „świadomość gatunkowa kształtuje się zarówno po stronie nadawcy, jak odbiorcy”¹⁸, a ustalenie wyznaczników danego gatunku wymaga uwzględnienia dynamiki procesu historyczno-literackiego. Jeśli bowiem

w okresie przedromantycznym gatunkowa przynależność utworu literackiego była założeniem twórczym autora, była regulowana przez normy, była określona przez jego tytuł, czy podtytuł, to później stała się nieprzewidywalną z góry wypadkową tradycji gatunkowych i swobodnie przekraczającego je zamiaru twórczego; przy czym często ujawnia ją dopiero interpretacja krytyka, czy historyka literatury¹⁹.

Teresa Skubalanka powołuje się przede wszystkim na charakterystyczne dla barkaroli motywy i „kształt językowy, wersyfikacyjny” liryku. Pytanie Przybosia, czy nikt dotychczas nie skomponował muzyki do słów *Italiam! Italiam!* również można połączyć z genezą barkaroli, „[gatunkiem] pieśni lirycznych układanych i śpiewanych przez wene-

¹⁷ T. Skubalanka: *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*. „Studia Norwidiana” 1990, nr 8, s. 29.

¹⁸ M. Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 134.

¹⁹ H. Markiewicz: *Rodzaje i gatunki literackie*. W: Idem: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996, s. 167–168. Ten fragment cytuje również Czesław Zgorzelski, odsyłając bądź to do wcześniejszej wersji artykułu Henryka Markiewicza, zatytułowanej *Spory genologiczne* (pomieszczonej w „Zeszytach Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1963, z. 5), bądź do przedrukowywanej w kolejnych wydaniach *Głównych problemów wiedzy o literaturze*. Zob. C. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opr. i wstęp E. Miodyńska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1983, s. 116.

kich gondolierów”<sup>20</sup>, która później „w stylizowanej formie rozwinęła się w muzyce fortepianowej, [...] liryce wokalne, [...], muzyce operowej”<sup>21</sup>.

W trzeciej strofie:

3.  
Płyn – a nie wróćże mi z żalem  
Od tych laurów tam różowych,  
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,  
I od moich dni-laurowych...

którą, co ciekawe, Przyboś w swoich rozważaniach całkowicie pomija, dostrzec można dodatkową wskazówkę, pozwalającą odczytywać *Italiam! Italiam!* jako barkarolę. Nie tylko bowiem „Tass śpiewał Jeruzalem”... Strofy *Jerozolimy Wyzwolonej* padały też z ust weneckich gondolierów, zespolone z tradycyjną melodią barkaroli. Ślady tej, zapewne powszechnej w swoim czasie, praktyki odnaleźć można chociażby w jednej z kompozycji muzycznych Franciszka Liszta, zatytułowanej *Tasso – Lamento e Trionfo*<sup>22</sup>. „Tass” to Torquato Tasso, a „Jeruzalem”? No właśnie – które z jego dzieł? *Gerusalemme liberata* czy może wręcz przeciwnie – *Gerusalemme conquistata*?

Fakt, że w swoim odczytaniu Przyboś w ogóle nie uwzględnia tej zwrotki wydaje się szczególnie interesujący również z tego względu, że właśnie w jej obrębie występuje dość duże, w porównaniu z pozostałymi fragmentami utworu, nagromadzenie zaimków dzierżawczych w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Za pomocą tych właśnie form podmiot wiersza już nie tylko charakteryzuje własną aktywność poznawczą

---

<sup>20</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Warszawa 1998, s. 59.

<sup>21</sup> *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 2001, s. 79.

<sup>22</sup> „W *Tasso – Lamento e Trionfo* (1849), w tego rodzaju solowym ustępie pojawia się temat główny, tym razem tradycyjna melodia, z którą weneccy gondolierzy łączyli strofy *Jerozolimy Wyzwolonej*”. A. Einstein: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Przeł. M. i S. Jarczyńscy. Warszawa 1965, s. 154. Mottem życiowym i artystycznym Franciszka Liszta było „odnowienie muzyki poprzez ścisłe związki z poezją”. Szczególnie silnie dostrzegał bowiem konieczność ściślejszego związania muzyki w ogóle, a instrumentalnej w szczególności, z poezją i innymi formami literackimi [...]”. Ibidem, s. 151.

(„myśli moja”), ale też wpisuje weń sam akt wspomnienia i tym sposobem próbuje uzyskać dostęp do przeszłości („moich dni” – w domyśle „moich dni” tam, wtedy). Towarzyszy mu zwiększona samoświadomość, połączona z wiedzą o mechanizmach przypominania („wróćże-mi”). Pamięć to wszak „magik kapryśny” i być może dlatego adresatem wezwania okazuje się myśl, a mimowolnym bohaterem wiersza *memoire volontaire*<sup>23</sup>, po części przynajmniej podległa władzy i kontroli wspominającego. Trzecia strofa najsilniej chyba uprawomocnia odczytanie liryku przez pryzmat biografii autora. Czy to właśnie było powodem zupełnego zignorowania jej przez Przybosa?

Spojrzenie na samego siebie z dystansem, samozwrotność, przeplatające się czasy, zderzenie „ja” minionego z obecnie mówiącym, wreszcie jego zależność od „ja” odautorskiego, które odzyskuje się jedynie w poetyckim przedstawieniu – wszystko to współtworzy wiersz Norwida. Więcej nawet – lektura tego utworu jako tekstu jawnie autobiograficznego jest powszechna. Wspomnieniowy liryk poświęcony Italii – tak można by podsumować większość dotychczasowych odczytań. To „wizja Włoch, oglądanych przez pryzmat wspomnienia” – pisze Olga Płaszczewska<sup>24</sup>:

Błękit, słońce i jasność są zasadniczymi cechami Norwidowskiej Italii wspomnieniowej. Włochy stają się przestrzenią niezemską, oderwaną od świata realnego, w której przebywanie ma charakter mistycznej ekstazy, na co wskazuje nagromadzenie określeń, związanych z pojęciem jasności. Przeżycia, związane ze wspomnieniem przejażdżki po włoskim morzu, wydają się reminiscencją olśnienia, w którym nie dochodzi jednak do poznania, tak jakby samo roztopienie w zapamię-

<sup>23</sup> „[...] pamięć, która pamięcią nie jest, a polega na używaniu przez człowieka indeksu do jego Starego Testamentu, nazywa on [Marcel Proust – przyp. M.R.] »pamięcią podległą woli« [*mémoire volontaire*]. Jest to jednolita pamięć inteligencji. Odtwarza ona na zawołanie te wrażenia z przeszłości, któreśmy przeżywali świadomie i rozumnie. [...] Natomiast pamięć mimowolna to substancja wybuchowa: »nagły, wszechogarniający i cudowny płomień«. [...] Ale pamięć mimowolna jest magikiem kapryśnym, którym nie sposób zawładnąć. Sama obiera sobie czas i miejsce cudu”. S. Beckett: *Wierność przegranej*. Wybór i opr. A. Libera, M. Nowoszewski. Kraków 1999, s. 45–46.

<sup>24</sup> O. Płaszczewska: *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*. Kraków 2003, s. 307.



tanym świetle i błękie było celem rozmyślań o Italii. Wspominanie przestrzeni, w której doświadczyło się szczęścia, w utworze Norwida działa dwukierunkowo: z jednej strony pozwala przeżyć na nowo dawne wzruszenia, z drugiej owocuje tęsknotą za tym, co minęło bezpowrotnie<sup>25</sup>.

Chodzi o powtórne, a więc już jakościowo inne, przeżycie dawnych wzruszeń<sup>26</sup>. Apostrofa do myśli, która otwiera *Italiam! Italiam!*, rozpoczyna się od słów: „Pod latyńskich żagli cieniem, / Myśli moja płyn z aniołem”. Pierwszy wers *Italiam! Italiam!* to nie tylko metonimia, *pars pro toto* środka transportu, który – już dookreślony – pojawi się w wezwaniu zamykającym następną zwrotkę („Łodzi! Wioseł!...”), ale też zapowiedź opisu świetlistego, „przejasnego” morza, przed którego blaskiem ochroni rzucający cień żagiel. Cień jest w tym przypadku waloryzowany pozytywnie, w jego zasięgu dokonuje się ruch myśli, który ożywia wspomnienie. Myśl pełni natomiast rolę mediatora. Zależność między wyobrażeniem a refleksją pozostaje obustronna; wspomnienie (obraz: „pod latyńskich żagli cieniem”) uruchamia myśl o wspomnieniu, która ma odbyć raz jeszcze tę samą drogę – wstecz, w przeszłość, która w swej pierwotnej formie nie może być odzyskana:

Przeszłość jednostki nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przezroczysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią, w której spoczywają fragmenty niezdolne ukazać się światłu pamięci bez skomplikowanej maszyneryi konstrukcji językowych i przedstawień [*representations*].

Ponadto natura elementów pogrzebanych w przeszłości pamięci różni się od natury wywoływanych przez nie późniejszych przedstawień.

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>26</sup> Można by nawet, uciekając się do interpretacji opartych na osiągnięciach psychoanalizy, pokusić się o stwierdzenie, że „Pojawia się tu pełen schemat temporalny, charakterystyczny dla kreacji obrazu romantycznego. [...] pokrywa się on całkowicie z procesem udanej repetycji w psychoanalizie, zwłaszcza w jej wariacie winnicottowskim. Cykl: silne wzruszenie – okres nieświadomej latencji – powtórzenie we »wzruszeniu pokrewnym« »złagodzonem« w stosunku do pierwszego [...]”. Tak Agata Bielik-Robson komentuje fragment *Przedmowy* do drugiego wydania *Ballad lirycznych* Williama Wordswortha. Zob. *Duch powierzchni...*, s. 139–140.

Jak fragmenty archeologiczne będą one zawsze różne i nieciągłe w stosunku do ich rekonstrukcji percepcyjnych czy językowych<sup>27</sup>.

W wierszu Norwida mamy do czynienia niemalże z idealnym poetyckim ujęciem tych spostrzeżeń. Ustalenie, jakiego obszaru mogą dotyczyć „rekonstrukcje językowe” *Italiam! Italiam!* wystawia jednak czytelnika na nie lada próbę. Myśl, która staje się „[adresatem] życzeniowej formuły *szczęść Boże*”<sup>28</sup>, nie tylko kieruje naszą uwagę na mechanizm wspominania czy sam proces myślowy. Jest również znakiem refleksji nad zmianą stanu podmiotu, sięgającego – za jej pośrednictwem – po własną przeszłość. Pominięta przez Przybosa strofa kusi ciągiem deiktycznych określeń:

Od tych laurów tam różowych,  
Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem,  
I od moich dni-laurowych...

Okolicznik „tam”, zapowiadający zdanie podrzędne, oraz zaimek wskazujący „tych” współtworzą poetycką mapę myślowej podróży. Mapę nostalgii<sup>29</sup>, która przeciwstawia się wizji zarysowanej w poprzedniej zwrotce. Nieobjęte morze ustępuje miejsca(u). *Locus* wyraźnie zaznacza swoją obecność, przeczy nierzeczywistej wizji, „nieziemskiej przestrzeni”, „mistycznej ekstazie”. Choć zabrakło dokładnych współrzędnych, a zamiast nazwy pojawia się peryfrazą, nie brak wskazówek, podpowiadających od czego rozpocząć poszukiwania. Wspominający podmiot odsyła swą myśl tam, „Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem”. Warto pamiętać, że pomysł stworzenia poematu epicko-rycerskiego ostatecznie wykrystalizował się podczas pobytu włoskiego poety w Wenecji, tam również najprawdopodobniej powstała pierwsza pieśń *Jerozolimy wyzwolonej*. Wiele

<sup>27</sup> E. Donato: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3, s. 319–320. Ten urywek cytuje również Marek Zaleski. Zob. *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 32.

<sup>28</sup> T. Korpysz: *Kilka uwag na temat norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*. „Prace Filologiczne” 1998. T. 43, s. 259.

<sup>29</sup> Zob. P. Czapliński: *Mapa, córka nostalgii*. W: Idem: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 128.

lat później gotowe już dzieło przedstawił Tasso do oceny w Rzymie, gdzie miał zostać uwieńczony laurem. Liczni badacze podkreślają, iż „We włoskotematycznej twórczości Norwida dwa miejsca zajmują szczególną pozycję: są to Rzym i Wenecja”<sup>30</sup>. Czyżby ta obserwacja znajdowała również potwierdzenie w *Italiam! Italiam!*, utworze poetyckim? Należy przyznać, że to raczej interpretacyjne domysły, zaledwie ścieżki dociekań. Warto jednak zastanowić się, czy to wystarczający powód, by z nich zawczasu, przewidując niemożność jednoznacznego rozstrzygnięcia, rezygnować? Wenecję pośrednio wskazuje także forma wiersza, jeśli uznamy ją za dalekie echo układanych i śpiewanych tam gondolier. Również laur przywodzi na myśl uroczystości koronowania poetów na Kapitolu<sup>31</sup>...

Czy podwójne wezwanie do Italii, powtórzone w tytule, oprócz funkcji rytmizacyjnej zapowiada również dwoistość odniesień, liryczną *summę* skrytą w peryfrazach? Wszak można też – jak czynią niektórzy uczeni – wspomnieć jeszcze „wycieczkę morską po Adriatyku wzdłuż południowego wybrzeża Włoch”<sup>32</sup>, odbytą między innymi wraz z Marią Kalergis.

<sup>30</sup> O. Płaszczewska: *Wizja Włoch...*, s. 205. Zob. również: J.W. Gomulicki: *Patos i milczenie*. W: C. Norwid: *Białe kwiaty*. Warszawa 1977; J.W. Gomulicki: *O „trylogii włoskiej” Norwida*. *Geneza – kształtowanie – wymowa*. W: C. Norwid: *Trylogia włoska*. Opr. tekstu, studium wstępne oraz wybór rysunków J.W. Gomulicki. Warszawa 1979, s. 9–51; S. Rzepczyński: *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk 1996.

<sup>31</sup> Zob. opisy w eseju Izabeli Czartoryskiej *Ułomek z drzwi więzienia Tassa*: „Przejęty wdzięcznością Tasso przyjechał do Rzymu i na chwilę zapomniał swych nie-szczęść. Witany był z wielką okazałością, a Papież tymi go spotkał słowy: »Jest moim życzeniem, żebyś wsławił ten wieniec laurowy, który do tego czasu wsławiał tych, których niem wieńczono«”. Biblioteka Czartoryskich, rkps II-2917I. Eadem: *Katalog pamiątek złożonych w Gotyckim Domu w Puławach*. Cyt. za: A. Aleksandrowicz: *Kult Torquata Tassa na dworach Czartoryskich*. W: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)*. Red. R. Ociecek przy współudziale B. Mazurkowej. Katowice 1998, s. 312.

<sup>32</sup> Mieczysław Inglot tak tłumaczy genezę utworu: „W jesieni 1844 poznał Norwid we Florencji Marię Kalergis, piękną i bogatą bratanicę Karola Nesselrode, kanclerza Cesarstwa Rosyjskiego, żyjącą w separacji z mężem. W czerwcu 1845 r. Norwid w towarzystwie pani Kalergis i jej przyjaciółki, Marii Trębickiej, odbył wycieczkę morską po Adriatyku wzdłuż południowego wybrzeża Włoch. Wspomnieniu tej pięknej wycieczki poświęcony został wiersz *Italiam, Italiam...* [...]”. *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 15. Uczony podąża tu szlakiem wyznaczonym już przez Zenona Przesmyckiego. Zob. *Cypriana Norwida pisma zebrane*. T. A. Cz. 2. Warszawa–Kraków 1911, s. 774–775.

Wiele zależy również od czasu powstania tego utworu. Aż dotąd nie udało się dość precyzyjnie określić tej daty (wiadomo, iż Norwid nie zawsze datował swe wiersze). Chociaż niemal wszyscy badacze zgodnie łączą *Italiam! Italiam!* z pobytem we Włoszech<sup>33</sup>, to rozpiętość szczegółowych wskazań we względnych datacjach liryku jest niemała. Bywa, że ustaleniom towarzyszą krańcowo odmienne koncepcje dotyczące jego genezy<sup>34</sup>. Juliusz Wiktor Gomulicki w *Rejestrze utworów Norwida* podaje

<sup>33</sup> „13 maja ... początek czerwca A Neapol. Norwid w towarzystwie Marii Trębickiej, Marii Kalergis, Henryka Podhorskiego odbywa wycieczkę do Pompei, Herkulanum i Amalfi. [...] Prawdopodobnie podróżni wyjechali do Sorrento – wg Gomulickiego świadectwem jest wiersz *Italiam! Italiam!* (DZebr. II 335; PWsz XI 194)” oraz „\*po 1845 A [Rzym-Berlin-Bruksela?]. Norwid pisze wiersz *Italiam! Italiam!* PWsz I 77–78. Podpis w autografie: Cyprian Kamil Norwid. Przesmycki w 1911 r. podał, że autograf, wówczas w zbiorach PZPN, należał do Bronisława Dąbrowskiego z Winnogóry. Zob. PWsz XI 49, 164. Data: brak daty w rękopisie. Utwór powstał po 1845 r., wskazuje na to podpis z imieniem przyjętym na bierzmowaniu »Kamil«. W PWsz II 344 i zebr. II 72 data: grudzień 1845 lub styczeń 1846 r.; wg Przesymckiego, który zestawia wiersz z listem Norwida do Trębickiej z 18 grudnia 1846, wiersz powstał w Brukseli w grudniu 1846 r. (DZebr., t. A, s. 775)”, tutaj również uzupełnienie informacji w przypisie dotyczące postaci Bronisława Dąbrowskiego: „[...] ziemianin, powstaniec r. 1846 i 1848, syn generała Dąbrowskiego i Barbary z Chłapowskich. [...] Autograf wiersza mógł należeć do Bogusławy Mańkowskiej, siostry Dąbrowskiego, która poznała Norwida w Belgii w 1846 r.”. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek przy współudziale J. Czarnomorskiej: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. 1/1821–1860. Poznań 2007, s. 179 i 202, wyróżnienia i wtrącenia przeniesione z kalendarium. Zamieszczone tu dane pozwalają jednak zachować dotychczasową formę wyводу, w tym kilku różnych, zasygnalizowanych propozycji interpretacyjnych. Rozszerzony opis bibliograficzny not J.W. Gomulickiego odnoszących się do *Italiam!*...: C. Norwid: *Dzieła zebrane*. T. 2. *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966, s. 335 oraz C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki. T. XI. Aneksy. Warszawa 1976, s. 194, fragment przypisu 38 do *Itinerarium Norwida*: „Sorrento – I 77 („gdzie Tass śpiewał Jeruzalem”)”, s. 194. W *Dzielałach zebranych* znajdujemy następującą uwagę Gomulickiego: „Gdzie Tass śpiewał Jeruzalem – Jerozolima wyzwolona Torkwata Tassa powstała w Ferrarze, tu jednak chodzi po prostu o Italię”, s. 335. Jak widać, trudno o jednoznaczne wskazania.

<sup>34</sup> Propozycję rozstrzygnięcia tego dylematu przynosi artykuł Zofii Dambek: *Wokół „Italiam! Italiam!”*. „Studia Norwidiana” 2002–2003, nr 20–21, s. 101: „Wśród wierszy Cypriana Norwida bez daty i miejsca powstania znajduje się utwór *Italiam! Italiam!*, który, jak wiele na to wskazuje, powstał w Berlinie w 1845/1846 r., po powrocie Norwida z Włoch. Utwór nie został ogłoszony za życia poety, dopiero w r. 1908 rękopis odnale-

datę roczną – 1846 oraz przypuszczalną miesięczną – styczeń. Również Tomasz Korpysz wspomina o roku 1846<sup>35</sup>, Teresa Skubalanka natomiast o latach 1845–1848<sup>36</sup>, a Mieczysław Inglot przywołuje kontekst wyprawy Norwida z panią Kalergis i jej przyjaciółmi w czerwcu 1845 roku<sup>37</sup> – wyprawa miała stanowić asumpt do późniejszego ułożenia wspomnieniowego liryku. Inny badacz, Zbigniew Sudolski zauważa: „Prawdopodobnie w Ostendzie, w scenerii morskiej, powstaje piękny wiersz pełen tęsknoty i wspomnień pt. *Italiam! Italiam!* (Do Italii)”<sup>38</sup> – pomimo zgodności daty rocznej, pojawia się wyraźna sugestia powiązania utworu z pobytem poety w Belgii, dzielącym podróż do Włoch o co najmniej kilka miesięcy. Czy zestawianie wskazanych dat ma jakiegokolwiek sens? Czy ułatwia zrozumienie utworu, czy jedynie komplikuje dociekania? I po cóż te wszystkie chronologiczne zagadki?

W wypadku *Italiam! Italiam!* ustalenie czasu powstania mogłoby zdeterminować *modus* lektury liryku. Tymczasem, nawet dysponując jedynie danymi pośrednimi, jesteśmy w stanie wskazać minimum trzy potencjalne linie interpretacyjne. Pierwsza, podążająca tropem rozpoznania Mieczysława Ingłota, dotyczyłaby przede wszystkim wspomniania radosnych chwil spędzonych z kobietą darzoną niebywale silnym uczu-

---

ziona w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”. W przypisie autorka uściśla: „W autografie, który znajduje się w papierach po ks. Jarzębowskim w Fawley Court brak daty. Pewną wskazówką jest podpis autora »Cyprian K. Norwid«, co wskazuje na to, że wiersz powstał po 1845 r. Z. Przesmycki sugerował datę: »grudzień« 1846, zestawiając *Italiam! Italiam!* z listem do Marii Trębickiej z 18 grudnia 1846 r. (C. Norwid, *Pisma zebrane*, wyd. Z. Przesmycki, T.A. Kraków 1912, s. 775). Od Przesmyckiego wiemy też, że autograf pochodził ze zbiorów Bronisława Dąbrowskiego z Winnogóry, a w chwili publikacji należał do zbiorów Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Według J.W. Gomulickiego Norwid ofiarował go Bronisławowi Dąbrowskiemu w Berlinie na przełomie 1845 i 1846 [...], ale jest możliwe, że *Italiam! Italiam!* zostało podarowane siostrze Bronisława – Bogusławie z Dąbrowskich Mańkowskiej albo w 1846 r. w Brukseli, albo w 1849 r. w Paryżu, kiedy poeta na pewno miał z nią kontakt”. Badaczka dwukrotnie odwołuje się również do Przybosiowej *Próby Norwida* (s. 101, 107).

<sup>35</sup> T. Korpysz: *Kilka uwag na temat...*, s. 259. Autor szkicu podąża tu za ustaleniami J.W. Gomulickiego.

<sup>36</sup> T. Skubalanka: *Styl poezji Norwida...*, s. 29.

<sup>37</sup> M. Inglot: *Cyprian Norwid...*, s. 15.

<sup>38</sup> Z. Sudolski: *Norwid. Opowieść biograficzna*. Warszawa 2003, s. 106.

ciem. Istotne są w tym przypadku historycznoliterackie asocjacje, na które zwróciła również uwagę Olga Płaszczewska:

Do skojarzeń włoskich należy w utworze Norwida przywołanie, obok różowych laurów, postaci Tassa, w świadomości romantyków odczytywanej jako symbol nieszczęśliwej miłości poety *par excellence*. Epitet „dni-laurowe” to, poprzez skojarzenie z grammi słownymi w *Canzoniere* Petrarki, kolejne nawiązanie do włoskiej tradycji literackiej, wskazujące na miłość jako czynnik sprawiający, że Włochy są przestrzenią o niezwykłym dla duchowej formacji twórcy znaczeniu<sup>39</sup>.

Czy można jednak – tym razem za sprawą przywołanej postaci Tassa – doszukiwać się w *Italiam! Italiam!* śladów niefortunnie ułożonego uczucia? Czy śpiewane wersy *Jeruzalem...* mają nas wieść na dwór w Ferrarze i przypominać o afekcie Tassa do księżniczki d'Este? Uczuciu nieakceptowanym ze względu na różnice społeczne, a jednocześnie nadmiernie później eksponowanym w tworzonej legendzie biograficznej Tassa:

[...] pierwsze wzmianki dotyczące dumnej i nieszczęśliwej miłości pisarza napotykamy w biografiach pióra Giampietra d'Alessandro (1604) i Giambattisty Mansa (1619); wzmianki owe przekształcają się w późniejszych biografiach w niewątpliwe fakty, tworząc tradycję, która przetrwa do XIX wieku, mimo zastrzeżeń wysuwanych już wcześniej przez Tiraboschiego i Serassiego. W okresie romantyzmu życie Torkwata, dzieje jego miłości, jego tragiczne losy, więzienie

---

<sup>39</sup> O. Płaszczewska: *Wizja Włoch...*, s. 307–308. Wielu autorów poświęca również uwagę popularności Tassa i jego dzieła w epoce romantyzmu: „Urok *Gofreda* nigdy nie wygasł. Świadczą o tym ponawiane wciąż studia naukowe i wydania tekstu. [...] Dla romantyków przekład stał się ożywczą krynicą stylu i języka, stał się jednym ze źródeł polskiej romantyczności”. W: R. Polak: *Wstęp*. W: T. Tasso: *Gofred abo Jeruzalem Wyzwolona*. Przeł. P. Kochanowski. Wrocław 1951, s. XLVI. Włodzimierz Wójcik, odsyłając do książki Wiktora Weintrauba, pisze natomiast: „[...] w okresie romantyzmu w Polsce nie było przychylnej aury dla legendy biograficznej Tassa, mimo, iż jego poemat był »poczytny«”. *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza...* W: *Z ducha Tassa...*, s. 335. Zob. też: W. Weintraub: *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*. W: *Idem: Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.

i szaleństwo, prześladowania, które go spotkały ze strony możnowładców i uczonych urastają do miary ulubionego podówczas mitu poety samotnego i nierozumianego przez otoczenie, który się wyniszcza w nieustannej walce z wrogą rzeczywistością, życie jego staje się tematem poetyckim, treścią powieści i dramatów [...] <sup>40</sup>.

Jeśli jednak przyjmujemy, jak chce Sudolski, iż utwór powstał w 1846 roku, ale już w Ostendzie, to musimy pamiętać, iż Norwid udał się tam

jako emigrant polityczny, nie zaś tylko jako świetnie zapowiadający się artysta i arystokratycznie ogłodzony młodzieniec. Ruszył do Belgii z kluczem do drzwi Wielkiej Emigracji i spraw narodowych. I rzeczywiście w Ostendzie przyjmował go sam generał Skrzynecki, niegdyś naczelny wódz w powstaniu listopadowym, później wpływowy polityk i wojskowy belgijski. Jesienią tego roku poeta wezwany został jako „niedawno do wychodź[s]twa polskiego przybyły artysta” do wygłoszenia w brukselskim ratuszu przemówienia do Polonii na obchodzie rocznicy powstania. Nie jest tylko jednym z wielu Polaków podróżujących po Europie w bliżej nieokreślonych celach: może wejść w ścisłe związki z wielobarwną sceną polityczną emigracji; może się zanurzyć głęboko w nurt spraw narodowych dziejących się tu właśnie, na Zachodzie. Sprzyjała mu aura „cierpienia dla Sprawy”, lecz zapewne w tym zakresie również nie debiutował, jako że już uprzednio, tj. w latach 1844–1845, gdy przemieszkował głównie w Rzymie, został zaangażowany przez Ludwika Orpiszewskiego do współpracy z obozem Czarotoryskich w charakterze utajnionego pomocnika ksiązęcego agenta. Zresztą, być może, że to właśnie związki z Hotelem Lambert w głównej mierze przyczyniły się do berlińskiego uwięzienia poety [...] <sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> N. Sapegno: *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk. Warszawa 1969, s. 262–263. Fragment ten, choć w nieco innym kształcie, cytuje również Włodzimierz Wójcik: *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza...*, s. 332.

<sup>41</sup> J. Fert: *Norwidowskie inspiracje*. Lublin 2004, s. 15–16. Zob. też doskonale opracowane i zanalizowane materiały w książce Zofii Trojanowiczowej: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968. Na temat pobytu poety w berlińskim więzieniu zob. też Z. Krasieński: *Listy do Delfiny Potockiej*. Opr. i wstęp Z. Sudolski. T. 3. Warszawa 1975, s. 605–608. Por. z danymi zamieszczonymi w: Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Nor-*



Czy jednak wszystkie te „zewnętrzne” wobec samego utworu zdarzenia są rzeczywiście na tyle istotne, by uwzględnić je tak szeroko w interpretacji? Spójrzmy: jeśli za rozstrzygającą przyjmiemy datację Gomulickiego, a więc styczeń 1846 roku, to *Italiam! Italiam!* pozostanie jedynie wierszem wspomnieniowym, na poły nostalgicznym, poetyckim wyrazem pragnienia powrotu do Włoch (od początku roku przebywa poeta w Berlinie, „w styczniu przygotowuje się do wyjazdu przez Drezno do Warszawy [PW XI, s. 50]”), być może również dalekim echem uczucia do Marii Kalergis. Przesunięcie momentu powstania wiersza o kilka miesięcy może natomiast dawać asumpt do odczytywania go w kontekście autobiograficznej liryki „obrachunkowej”<sup>42</sup>. Oprócz centralnej, trzeciej zwrotki, problematyczny okazuje się zwłaszcza ostatni wers kolejnej strofy:

wida. T. 1/1821–1860..., zwłaszcza s. 219 („*druga połowa czerwca* \* 29 czerwca 1846, **Berlin. Norwid aresztowany przez policję pruską spędza siedem dni w osobnej celi w więzieniu śledczym, Hausvogtei.** [...] Powody aresztowania Norwida nie były oficjalnie znane [...]. Uwieszenie poety jego przyjaciele łączyli z donosami, jakie wpłynęły do ambasady rosyjskiej [...]. Przypis 1: Więzienie policyjne przy Hausvogteiplatz w Berlinie. Kierowano do niego zarówno osoby podejrzane politycznie, jak i kryminalistów i kobiety podejrzanej kondyty”, od s. 219 do 239 (aż do „obchodów szesnastej rocznicy wybuchu powstania listopadowego” w Brukseli. Warto też pamiętać, iż Norwid udał się do Ostendy w celu poratowania zdrowia: „*16 sierpnia* – *\*druga połowa września A 1846, Norwid – zgodnie z zaleceniami lekarzy – przebywa w Ostendzie.*”, przypis 1: Ostenda – połączona już linią kolejową z Brukselą (przez Bruges) należała wtedy do najmłodniejszych kąpielisk pñ.-zach. Europy”. Ibidem. Zbigniew Sudolski również przypomina uwikłanie poety w kwestie polityczne i opisuje jego obecność w Ostendzie i Brukseli: *Norwid...*, s. 107–108. Norwid pisał natomiast: „[...] byłem wtedy właśnie [w Brukseli] bardzo słaby, skutkiem czego do Ostende kazano mi się udać i plawię się tu we wietrze, gdyż kąpeli nie mógłbym wytrzymać”. PWSz VIII, s. 41. Oczywiście, wątku autobiograficzno-miłosnego nie da się wykluczyć. Zob. s. 231 oraz fragment: „Córka Skrzyneckiego Zofia wspominała: »W tym czasie [...] bywał Norwid w domu naszym codziennym gościem. Był piękny, interesujący. [...] Kochał się wówczas beznadziejnie w pani Calerdzi i w domu naszym także się z nią czasem spotykał, bo pani Calerdzi bywała u nas każdego roku, przyjeżdżając do Ostendy«”. A. Chołojewski: *Jan Skrzynecki we wspomnieniach córki.* „Świat” 1912, nr 11, s. 8. Zob. jednak ważny przypis 2: „Pomyłka panny Skrzyneckiej: Kalergis nie było w 1846 r. w Ostendzie”, s. 231.

<sup>42</sup> Jest to określenie A. Legeżyńskiej. Zob. *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich.* W: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach.* Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997, s. 235. Zob. też: A. Legeżyńska: *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej.* Poznań 1999. Niezwykle interesująco o ba-



O! po skarby cię wysłałem:  
Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –  
Wiem to, ale proszę o to –  
Niech zapłaczę, że płakałem...

dwukrotnie aż przywołany przez Przybosia, raz zapewne dla uwidocznienia paralelizmu, wyodrębniony i zestawiony z powracającą jak refren frazą:

Niech zapłaczę, że płakałem...

-----

Za wspomnieniem – płyn wspomnieniem...

Dla Przybosia owo autowezwanie do łez ma służyć przede wszystkim kumulacji wzruszenia: minionego i przeżywanego obecnie za sprawą wspomnienia: „[...] nawet ból, nawet łzy tam wylane stają się utęsknione” – pisze. Nie pyta jednak o powód płaczu. Wcześniej pojawia się apostrofa do myśli: „Płyn – a nie wróćże mi z żalem”.

Czego zatem dotyczy prośba podmiotu? Czy myśl ma powrócić – wszak po to się ją wysyła, a ruch nawrotu sygnalizuje też przyimek „od (laurów)” – już wyzbyta smutku, czy może taka przemiana, oczyszczenie z bolesnych doznań nie są możliwe? Czy wzmocniony partykułą zakaz oznacza: zostań, bym nie żałował tego, co przeżyłem? Bym w ruchu, w którym chcę odzyskać minione, nie zatracił się w płaczu nad utratą? Tęsknota za dawnym wzruszeniem, bez względu na jego jakość uczuciową, okazuje się zatem bliższa temu „bolesnemu pragnieniu powrotu”, któremu świat nowożytny nadał miano nostalgii<sup>43</sup>.

To właśnie – płynny stosunek pomiędzy utratą i wartością – wydaje się fundamentem nostalgii. Tworzy go, po pierwsze, przekonanie, że coś jest istotne nie z racji swej przynależności do czasów minionych, lecz dlatego, że zostało utracone. Utrata, po wtóre, wynika nie z tego, że coś przestało istnieć, lecz z tego, że nie daje się uobecnić. I wreszcie, po trzecie, niemożność uobecnienia nie bierze się stąd, że czas jest jednokierunkowy, lecz stąd, że wartość utracona zawiera w sobie

---

daniach nad autobiografią pisze A. G om ó ł a. Zob. Jan Michał Witort. *Wprowadzenie do antropologii pokolenia „ludzi naukowych”*. Poznań–Katowice 2011, s. 25–96.

<sup>43</sup> P. Czaplinski: *Wzniosłe tęsknoty...*, s. 6–7.

pewną cechą nieosiągalną – coś nie do odtworzenia, nie do przedstawienia, nie do powtórzenia<sup>44</sup>.

Wspominający podmiot jest w pełni świadom, iż sięganie po przeszłość ma swoje nieuniknione konsekwencje: „Przeszłość w nostalgicznym oglądzie daje się pomyśleć, nie można jej zmysłowo zobaczyć. Władza tworzenia przedstawień, czyli wyobraźnia, nie jest w stanie dostarczyć satysfakcjonującego nas przedstawienia tego, co mgliście rysuje się w naszym pomyśleniu-przypomnieniu”<sup>45</sup>.

Cóż! Gdy wrócisz mi z tęsknotą –  
Wiem to, ale proszę o to –

Towarzyszące wypowiedzi westchnienie „cóż” pełni rolę ekspresywną, ale służy także podkreśleniu samowiedzy mówiącego: wspominający nie tyle skupiony jest na sobie, co na procesie myślenia, którego jest podmiotem. Repetytywne: „Niech zapłacę, że płakałem...” można zatem odczytywać jako odczucie przykrości na myśl o dawnych przeżyciach (żałuję, że płakałem) lub jako ocenę samego siebie z uwagi na zmianę, która z punktu widzenia podmiotu już się dokonała, choć nie wiemy, co było jej przyczyną (niech zapłacę nad tym, że kiedyś umiałem płakać). W obu przypadkach mamy do czynienia z waloryzacją wycinka przeszłości. „Laury różowe” – czytelny sygnał intertekstualny – mogą wskazywać bowiem nie tylko dni dawnej świetności<sup>46</sup>, ale też wspomnienie dawnych uczuć<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>45</sup> M. Zaleski: *Formy pamięci...*, s. 14.

<sup>46</sup> „Laury w Początku broszury politycznej (»sprzedawać laury starym znajomościom«), laurów bujny szpaler w *Tajemnicy* – wnoszą atmosferę oficjalności, [...] a *Laur dojrzały* tytuł wiersza ma asocjacje pozytywne”. J. Puzynina: *Słowo Norwida*. Wrocław 1990, s. 86. W jednym z liryków Norwid pisał: „[...] od was... – o! laury – nie wziąłem / Listka jednego ni ząbeczka w liściu, / Prócz może cienia chłodnego nad czołem / (Co nie należy wam, lecz – słońca przyjściu...)”. Ten sam wiersz zawiera słynne frazy: „Klaskaniem mając obrzękłe prawice, / Znudzony pieśnią, lud wołał o czyny / [...] / Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno” [PWsz II, 15].

<sup>47</sup> Różowy kolor mają liście młodych wawrzynów. „Kwiaty lauru u Norwida zawsze są czerwone, różowe lub wiśniowe. Jak podaje W. Bugała w książce *Drzewa i kwiaty dla*

Bez względu na ustalenia chronologii utworu dostrzec można w nim właściwy ironii „układ słów, który odwraca się od stwierdzenia bezpośredniego lub od swego oczywistego znaczenia”<sup>48</sup>. W tekście daje się jednak zauważyć również inne oblicze ironii: jest ona w tym wierszu, bardziej może niż mogłoby się nam początkowo wydawać,

[...] dystansem w obrębie ja, takimi podwojeniami ja, lustrzanymi strukturami w ramach ja, w których obrębie ja patrzy na siebie z pewnego dystansu. Ironia puszcza w ruch struktury refleksji i można ją opisywać jako stadium w dialektyce ja<sup>49</sup>.

Podmiot wiersza Norwida ukazuje siebie przed i po dokonanej metamorfozie, punktem wyjścia jest dlań refleksja nad zmianą stanu. Bez względu na to, czy będziemy czytać *Italiam! Italiam!* jako utwór skrycie polityczny, czy jawnie wspomnieniowy, jego siłą pozostanie „parabaza alegorii tropów”, permanentna destabilizacja znaczeń, przerywanie spójności, a także składniowe odbicia wersów i brzmieniowe powroty. Przyboś nie ucieka się do aż tak drobiazgowych analiz, nie dostrzega też rozszczepienia ostatniego wersu przywołanej już w toku rozważań czwartej zwrotki *Italiam! Italiam!*, ale poprzedza ją niezwykle ważkimi uwagami, które tylko z pozoru wydają się oczywiste:

Nie do Muzy, nie do duszy, nie do serca zwrócił poeta swoją apostrofe. Nie Muza, nie dusza, nie serce wiodą jego wspomnienie do Italii – lecz myśl. „Myśli moja, płyn z aniołem”. I istotnie, nie tylko wielkie wzruszenie napełnia śpiewne strofy wezwania do Italii. Obecna w nich mądra i już jakby ponad czasem stojąca, anielska myśl [PN, s. 106].

---

*terenów zieleni* (Warszawa 1979), laur występuje w dwóch odmianach: biało- i różowokwiatowej. W środkowej i południowej Europie rośnie głównie odmiana różowokwiatowa”. E. Teleżyńska: *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 163.

<sup>48</sup> P. de Man: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 9.

<sup>49</sup> Jest to wstęp do „autokrytyki” Paula de Mana, który później dokonuje rewizji tych stwierdzeń. Ibidem, s. 17.

Razić nas może – by użyć krytycznych formuł samego Przybosa – określenie „anielska myśl”, które sugerowałoby, iż myśl przejmuję jakieś anielskie atrybuty lub że chodzi o rodzaj, innego niż ludzkie, poznanie. Tymczasem rzecz dotyczy mentalnej<sup>50</sup> podróży do dawnych miejsc. Wers „Myśli moja, płyn z aniołem”, wespół z życzeniem „szczęść ci, Boże”, zamykającym drugą zwrotkę, które również jest apostrofą skierowaną do myśli, wyraża pragnienie pomyślności w podjętym działaniu, nawet jeśli ma to być zaledwie refleksja nad przeszłością i terażniejszością. Zakłada też ufność w boską i anielską kuratelę nad wspominającym. „Szczęść Boże, pomagaj Bóg” to dawne formuły, które miały zapewniać owocne wykonanie powziętej pracy<sup>51</sup>. Zacytowany przez Przybosa fragment przywodzi jednak na myśl jeszcze inne frazeologizmy: „płyn z aniołem” wydaje się analogiczne do „idź z Bogiem” (wypowiadanego zazwyczaj jako życzenie powodzenia przy pożegnaniach) czy „niech Bóg prowadzi”.

W dwóch pierwszych strofach wspominający poleca swą myśl, a zatem i siebie, w akcie refleksji, wspominania i dokonującego się właśnie samopoznania, opiece boskiej i anielskiej. Anioł może tutaj symbolizować duchową, nadprzyrodzoną ochronę; stąd też w poprzedzającym wersie pojawia się cień, osłaniający ciało wspominającego od nadmiernej spiekoty. Nie sposób zapomnieć również o tym, że – pomimo powtórzenia pierwszej i ostatniej zwrotki, gdzie pojawia się owo wezwanie myśli – anioł jest nie tylko obrońcą i stróżem człowieka, lecz także jego nieodłącznym towarzyszem.

*Italiam! Italiam!* staje się więc poetycką formą namysłu nad samym myśleniem, nad wspominaniem, słowną rekonstrukcją na zawsze utraczonej przeszłości. Przestaje być jedynie wspomnieniową pocztówką, poetyckim krajobrazem słonecznej Italii. Przyboś, kontrastując *Italiam! Italiam!* zarówno z *Kennst du das Land*, jak i z udaną parafrazą tego liryku pióra polskiego poety, pisze wprost: „Nie ma w tym wierszu opisowości, nie ma obrazów pejzażu i scenek estetycznych przygód turystycznych w Italii, przeplatanych refrenem – jak w *Znasz-li ten kraj* Mickiewicza i Goethego” [PN, s. 105]. To niezwykle ważne spostrzeże-

<sup>50</sup> Co oczywiście nie wyklucza udziału emocji, aktywowanych wespół przez myśl i obraz.

<sup>51</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 1. Warszawa 1958, s. 624.

nie, tym bardziej, że włączenie omawianego utworu Norwida w obręb liryki opisowej okazało się kwestią sporną. Autor *Wyobraźni poetyckiej Norwida* wyjaśnia:

Wspomnieniu [...] pięknej wycieczki poświęcony został wiersz *Italiam, Italiam...*, stanowiący piękny przykład romantycznej liryki opisowej, w której opisywany krajobraz okazywał się pretekstem dla obrazowania stanów duszy piszącego. Sytuacja liryczna utworu wynikała z przekonania, że pióro jest w stanie odtworzyć bezpowrotnie utraconą przeszłość<sup>52</sup>.

Z jego ustaleniami polemizuje Maria Kalinowska:

Mieczysław Inglot – w analizach, nie uogólnieniach – ukazuje Norwida przede wszystkim jako romantycznego poetę lirycznego, z wrzliwością zapisującego nastroje i stany „romantycznej duszy”. Zaciera się więc w ten sposób swoistość poezji Norwida [...]. Jeżeli więc badacz pisze o wierszu *Italiam, Italiam!* jako „pięknym przykładzie romantycznej liryki opisowej [...]”, to mówi o poezji Norwida, o jej istocie, „półprawdy”, które odniesione do *Vade-mecum* już jej obraz fałszują.

Norwid w interpretacji Mieczysława Ingłota jest bardziej poetą uczucia niż intelektualnego wysiłku czy refleksji etycznej, a jego poezja to czuły, liryczny zapis odczuć związanych z sytuacjami życiowymi jednostki. Taka interpretacja wyłania się zwłaszcza z fragmentów analitycznych (pozostając niekiedy w sprzeczności z uogólnionymi sądami o twórczości Norwida) i jest do pewnego stopnia słuszna, a przecież generalnie nieprawdziwa<sup>53</sup>.

Pojęcie „sytuacji lirycznej”, użyte przez Mieczysława Ingłota, od dawien dawna zakorzenione w teoretycznoliterackiej refleksji, wyzyskuje również Przyboś; tu jednak koniec analogii – Inglot operuje pojęciem tradycyjnej poetyki, autor *Zapisków bez daty* nadaje mu nowe znaczenie. Związków między nimi nawet nie sposób sugerować, to zaledwie przypadkowa zbieżność terminów. W *Probierzu liryki* Przyboś pyta:

---

<sup>52</sup> M. Inglot: *Cyprian Norwid...*, s. 15–16.

<sup>53</sup> M. Kalinowska: *Norwid przeciw konwencjom, maskom, pozorom*. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11, s. 223.

Jaki wiersz jest dobry, a jaki zły? Czy jest jakieś niezawodne kryterium, czy też na zawsze zdać się musimy na osobisty gust czytelnika? Każdego, a więc i byle jakiego czytelnika, czy też najwrażliwszego, najświatowszego? Ale który to czytelnik najwrażliwszy? Chyba sam poeta?<sup>54</sup>

Chwilę potem odpowiada: „Dobry wiersz jest odkryciem nieznanego jeszcze powszechnie zachowania się uczuciowego, czyli nowej sytuacji lirycznej”<sup>55</sup>.

Zastanawiające jest jednak przywoływanie przez wielu badaczy obszernych fragmentów *Próby Norwida* w roli objaśniającego komentarza. Czynią tak między innymi Zbigniew Sudolski, czy – już oszczędniejszy w cytowaniu – Tomasz Korpysz, który dostrzega podobieństwo między poglądami Przybosia i Zbigniewa Dokurny (choć nie precyzuje, na czym ono polega):

Barkarola ta charakteryzowana jest przez Z. Dokurnę jako utwór poświęcony „wyłącznie zagłębianiu się w przeżycia podmiotu lirycznego”<sup>56</sup>. Podobnie pisze J. Przyboś: „Jest to [...] odkrycie i definicja nieznanego stanu uczuciowego [...]. I w tym wierszu mowa jest o myśli”<sup>57</sup>.

„Nieznany stan uczuciowy” wpisuje się w koncepcję „teorii poznania poetyckiego”, formułowaną przez Przybosia, podczas gdy Dokurno skupia się raczej na ekspresji liryku, którego przedmiotem są retrospekcja i związane z nią doznania wspominającego podmiotu. Rozpoznania dokonywane są w obu wypadkach przy użyciu innych kryteriów: „przeżycia podmiotu lirycznego” to jeszcze nie „odkrycie”, ani tym bardziej nie „definicja nieznanego stanu uczuciowego”, chociaż „przeżycie” i „stan uczuciowy” mogą być uznane za synonimy.

<sup>54</sup> J. Przyboś: *Probiierz liryki*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 203.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 205.

<sup>56</sup> Z. Dokurno: *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida (do roku 1852)*. Toruń 1965, s. 141.

<sup>57</sup> T. Korpysz: *Kilka uwag na temat...*, s. 259. Autor cytuje tekst Przybosia drukowany w „*Twórczości*” 1959, nr 4, s. 68.

Autor *Opowieści biograficznej* o Norwidzie przy omówieniu *Italiam!* również obficie korzysta ze szkicu Przybosia. Oprócz analizowanych wyżej fragmentów *Próby Norwida*, cytuje również inne, tak tłumacząc gest ich przywołania: „Zatrzymajmy się dłużej nad tą piękną oceną Przybosia, poety dobrze czującego niezwykłość norwidowskiego wiersza”<sup>58</sup>. Po takim zaleceniu badacza, szczególnie istotny wydaje się poniższy fragment:

Norwid jest w *Italiam! Italiam!* prekursorem liryki integralnej, tj. takiej, w której każdy element wzięty z rzeczywistości zewnętrznej przeistacza się w równoważnik wzruszenia. Słowo w niej nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający im splot wzruszeń-obrazów<sup>59</sup> [PN, s. 105].

W tym fragmencie wywodu Przyboś upatruje w Norwidzie poprzednika awangardowych twórców, a jego utwory traktuje jako prekursorski wyraz tworzonych później, współczesnych autorowi *Sponad*, teorii poetyckich. Jedną z nowatorskich wtedy propozycji była tzw. „liryka integralna”. Jan Brzękowski tak przedstawiał etapy dochodzenia do tej, fragmentarycznie zaprezentowanej już w 1933 roku, koncepcji:

[...] dużą wagę posiada dla mnie postulat możliwie największej zwartości i jak najsilniejszego zagęszczenia samych obrazów. W ten sposób powstał termin kondensacji elementów poetyckich, tj. maksymalnego nasycenia nimi całego poematu. Z kolei prowadziło to do uznania wszystkich członów poematu za równowartościowe, a więc do równomiernego rozmieszczenia napięć poetyckich w poemacie. Było to zaś możliwe wyłącznie przy używaniu elementów integralnie poetyckich – i tak doszedłem do samej nazwy poezji integralnej<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Z. Sudolski: *Norwid. Opowieść biograficzna...*, s. 107.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> J. Brzękowski: *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976, s. 62.

Również Przyboś uciekał się czasem do metaforyki zaczerpniętej z terminologii nauk ścisłych: „równoważnik wzruszenia” i „wysiłek twórczy” – w przyrównaniu do procesu chemicznego – nazywał też „polikondensatem”<sup>61</sup>. Istotna jest również rola, jaką w poezji integralnej (a może poezji w ogóle?), przypisuje Przyboś słowu, które „nie nazywa, lecz wywołuje, objawia i uobecnia sytuacje liryczne i odpowiadający im splot wzruszeń-obrazów” [PN, s. 105].

Miernikiem artyzmu, wobec utraconej już dawno przyległości przedmiotu i słowa, staje się umiętny przekaz uczucia, transmisja wzruszenia:

Żadna forma słowna nie przystaje do stanów nie nazwanych nigdy bezpośrednio przez słowa. [...] Co innego uczucie, które liryk chce przekazać słuchaczowi, a co innego uczucie, jakie wywołuje wiersz jako wiersz. Jeśli jednak rozdział między nimi jest tak wielki, że wzruszenie odbiorcy nie koresponduje z owym przekazywanym uczuciem – nazwijmy je – życiowym (w przeciwstawieniu do estetycznego), wiersz oddala się od liryzmu. Przykład szczytowych osiągnięć w liryce świadczy o doskonałym zjednoczeniu tego, co estetyczne, z tym, co życiowe. [...] Jak to się dzieje i jak sprawić, żeby się działo – nie ma na to teorii ani wskazania. Wiersze-westchnienia, wiersze-żale, wiersze-uśmiechy, liryki ze słów wcielonych w uczucie są najrzadsze [...] <sup>62</sup>.

Poeta mierzy się z materią języka, pracuje nad najtrudniejszym z zadań: uczuć na słowa. Próbę tę można uznać za udaną tylko wtedy, kiedy przez gąszcz językowych konstrukcji, budujących wiersz i tworzących jego podmiot, uda się czytelnikowi dokonać re-konstrukcji uczuć autora i przez to nieuniknione *sylllepsis* zbliżyć się za sprawą literatury

---

<sup>61</sup> J. Przyboś: *Sens poetycki*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1..., s. 50. „W istocie, w nowoczesnej poezji dokonuje się wysiłku twórczego, który można by przyrównać do procesu chemicznego, zwanego polikondensacją. Obraz poetycki jest jakby tym polikondensatem, co ze słów i idiomatów, stwarza (jak w chemii z podstawowych cząsteczek powstaje związek wielocząsteczkowy, zmieniając ich skład chemiczny) nowy sens nie dający się sprowadzić do wszystkich cząstek składających się na ten polikondensat. I jak w procesie chemicznym wydziela się przy tym woda... te wszystkie mało ważne słówka i określenia, nieodzwonne w nieskondensowanej, niewiązanej mowie prozy”.

<sup>62</sup> J. Przyboś: *Z „teorii poznania” lirycznego...*, s. 23–24.



do prawdziwego, przeżywanego i doznawanego w pełni życia, a jednocześnie zbadać życie zakłęte w wierszu, tekstowe, unieruchomione na stronicy, ale też puszczane w ruch intertekstualnych odniesień i ciąg niekończących się interpretacji. Zdaniem Przybosia liryka zawsze rozgrywa się na linii twórcy – odbiorcy.

I choć brak recepty, jak stworzyć wiekopomne dzieło, liryk doskonały, to nie musimy uciekać się do normatywnych ustaleń ani metaforycznych przybliżeń. Mamy wszak liryk Norwida, który nie tylko wytrzymał próbę czasu, ale i do dziś jest przedmiotem niekłamanego zachwytu badaczy literatury i zwykłych czytelników. Paradoksalnie, w lekturze Przybosia, *Italiam! Italiam!* okazuje się perfekcyjną realizacją poetycką niemal o sto lat późniejszych założeń awangardzistów. Stąd podziw autora szkicu, stąd poryw do objaśniania utworu przez pryzmat tworzonej przez siebie „teorii poznania” lirycznego<sup>63</sup>. Za komentarz do takiej strategii interpretacyjnej niech posłużą zatem słowa samego poety:

[...] tę niezbadaną głębię trzeba jeszcze raz spróbować zmierzyć, trzeba dotknąć nowym pojęciem jej ruchomego dna. Od takiego dotknięcia zaczyna się teoria lirycznego poznania, bez której nie ma nowej liryki. Bo od czasów romantyzmu poezja stała się nieustającym pytaniem o siebie samą, o swoją istotę i coraz to inną na to pytanie odpowiedź<sup>64</sup>.

\* \* \*

Pozostając pod urokiem Norwidowego wiersza, Przyboś napisał utwór zatytułowany *Za wspomnieniem* i opatrzony mottem<sup>65</sup>:

---

<sup>63</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>65</sup> „Ze szczególnym upodobaniem sięgał Przyboś do materiału wspomnieniowego. »Za wspomnieniem płyn wspomnieniem!« – te słowa Cypriana Norwida wybrał jako motto do jednego z liryków (*Za wspomnieniem* z tomu *Rzut pionowy*), a trzeba dodać, iż Przyboś nieczęsto posługiwał się cytatem w funkcji motta i jeżeli cudze słowa pojawiały się pod tytułem wiersza, były to z reguły słowa ważne dla jego światopoglądu artystycznego: programowe. Wspomnienie staje się w wielu utworach Przybosia dialogiem teraźniejszości i przeszłości. Niekiedy przeszłość wyłania z siebie coraz to inne kręgi asocjacji wspomnieniowych, dawność odległa spotyka się z dawnością jeszcze dalszą,

*Za wspomnieniem  
Italiam! Italiam!  
Za wspomnieniem płyń wspomnieniem!*  
Norwid

Liryk powstał w Mürren 30 grudnia 1948 roku, a zatem dużo wcześniej niż poświęcone twórczości Norwida szkice krytyczne. Próby uchwylenia w słowach zjawiska synestezji:

-----  
...Gaj pomarańczy w światłozieleni  
na fali woni kwieciami się pienił  
-----

budzą raczej skojarzenia z tłumaczonym przez Mickiewicza lirykiem Goethego, choć technika „spacjowania”, przedzielania tekstu pauzami, najprawdopodobniej powtarza gest Norwida z *Italiam! Italiam!*. Czy jednak mnożenie aliteracji:

Świątynia świtała od kolumny – do kolumny – o kolumnę dalej,  
aż po najpłomienniejszą  
kolumnę:

rzeczywiście służy tu podkreśleniu brzmieniowych walorów mowy? Czy powtórzenia:

-----  
Zapamiętaj, znad Alp weź ją wyżej, górniej!  
-----  
[...]  
zapamiętaj wyżej górniej,  
w zaśpiewanym przez ciebie powietrzu Italii!  
[PZ I, s. 276]

---

albo wynurzają się zdarzenia niemal równoczesne – z różnych okolic pamięci” – pisze Edward Balcerzan. Zob. *Liryka Juliana Przybosa*. Warszawa 1989, s. 24.

przyczynią się do zachowania widzianych krajobrazów, a czytelników skłonią do czulej pamięci o wierszu? Parafrazując stwierdzenie Agnieszki Kluby<sup>66</sup>, można by się pokusić o postawienie diagnozy, że autor *Rzutu pionowego* pisał inne wiersze niż „późny” Przyboś, silnie eksponujący związki z *Vade-mecum* w programowym tomie *Więcej o manifest*.

---

<sup>66</sup> „Wydaje się, że autor *Równania serca* pisał wiersze pierwszego rodzaju, autor *Więcej o manifest* – drugiego” – uznała badaczka, za kryterium różnicujące przyjmując odmienne, w każdym z tych okresów twórczości Przybosia, podejście do problemu literackiej reprezentacji rzeczywistości. A. Kluba: *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 137.

## *Krzyż i dziecko*

[LXVII.] DZIECIĘ I KRZYŻ

1.

– Ojcie mój! twa łódź  
Wprost na most płynie,  
Maszt uderzy... wróć...  
Lub wszystko zginie...

2.

Patrz, jaki stąd krzyż,  
Krzyż niebezpieczny...  
Maszt niesie się wzwyż,  
Most mu poprzeczny...

3.

– Synku! Trwogi zbądź,  
Znak to zbawienia!  
Płynmy, bądź co bądź...  
Patrz, jak się zmienia:  
Oto – wszere i wzwyż  
Wszystko toż samo.

\*

– Gdzież się podział krzyż?

\*

– Stał się nam: bramą.  
[PWsz II, s. 170]

„Tak pisał Norwid w r. 1840. Siedemnaście lat później powstał *Krzyż i dziecko*” – tymi słowami kończy Przyboś rozważania na temat *Italiam! Italiam!* i jednocześnie wprowadza tekst kolejnego liryku, który datuje na rok 1857, wiążąc go z drugim pobytem poety w Paryżu<sup>1</sup>. I choć omawiając *Trzy strofki*, kategorycznie odciął się od genetycznych<sup>2</sup> dociekań, pytania dotyczące meandrów życia Norwida kwitując krótkim: „Niech odpowiedzą biografowie”, teraz sam poszukuje związków przyczynowych między życiem autora i jego tekstem. Zastanawia się: „Jak mógł powstać pomysł tego wiersza?”. Snuje przypuszczenia:

Idąc brzegiem Sekwany w Paryżu widywał Norwid barki masztowe mijające mosty i zapewne kiedyś sam jechał stateczkiem po Sekwanie. Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie „niebezpiecznego krzyża” wyobrażonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego dopłynęła łódź żaglowa [PN, s. 109].

---

<sup>1</sup> Według kalendarium Juliusza Wiktora Gomulickiego drugi pobyt poety w Paryżu, już po powrocie z Ameryki, miał miejsce w latach 1854–1861. Przyjęta przez Przyboś chronologia może zastanawiać – w każdym z potencjalnie dostępnych wydań poezji Norwida bądź opracowań dotyczących jego życia i twórczości, które ukazały się przed rokiem 1959, a więc przed publikacją *Próby...* na łamach „Twórczości”, liryk *Krzyż i dziecko* opatrzony jest datą 1866. W roku 1876 – „podobnie jak cztery inne ogniwa *Vade-mecum*” został włączony w ramy humoreski *Co słyhać? i co począć?* [PWsz II, s. 388]. Gomulicki podaje również, że „w r. 1876 powstały dwie nowe redakcje, prawie identyczne, obie zatytułowane *Dziecię i krzyż*: 1. w ramach wspomnianej wyżej humoreski [PWsz III]; 2. samodzielna” [zob. PWsz II, s. 388, 395]. Na ustalenia Gomulickiego powołują się Zofia Trojanowiczowa i Elżbieta Lijewska w niedawno wydanym, przygotowanym przez wiele lat, *Kalendarzu życia i twórczości Cypriana Norwida* – „Paryż. Norwid pisze wiersz *Krzyż i dziecko* [PWsz II, s. 95–96]. Autografy ofiarowuje Konstancji Górskiej i Joannie Kuczyńskiej. [...] w obu data pod tekstem: 1866. Gomulicki wysunął hipotezę [DZembr. II, s. 214], że wiersz powstał na początku 1866 r. i był włączony do cyklu *Vade-mecum* (jako ogniwo LXVII). Druga redakcja tego wiersza, pt. *Dziecię i krzyż* z roku 1876 została włączona w ramy humoreski *Co słyhać? i co począć?*”. Zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska przy współudziale M. Pluty: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*. T. II: 1861–1883. Poznań 2007, s. 218 oraz 280 i 281. Zob. też: ibidem, s. 617.

<sup>2</sup> Por. uwagi Marii Janion w: *Humanistyka. Poznanie i terapia*. Warszawa 1974, zwłaszcza rozdział *Spór o genezę*, s. 9–74.

Jest oczywiste, że

to, co określa się chętnie jako „życie” (w opozycji do „twórczości”), bynajmniej nie magazynuje się na jakichś terytoriach odgradzonych od działań pisarskich. [...] każde doświadczenie pisarza stanowi potencjalnie materiał tematyczny dla jego utworów. Nie można nie przyjąć założenia, że cechą znamioną przeżywania wszelkich sytuacji jest gotowość systematyzowania doświadczeń z punktu widzenia ich roli jako ewentualnego budulca świata literackiego, w perspektywie możliwego wyśłowienia<sup>3</sup>.

Z takiego właśnie założenia wychodzi Przyboś, kiedy stara się dociec przyczyny powstania liryku *Krzyż i dziecko*. Na podstawie szczątkowych informacji buduje „hipotezę wyjaśniającą” genezę utworu<sup>4</sup>. Podając w wątpliwość rzeczywistą obecność w życiu Norwida opisanych przez siebie wydarzeń, uzasadnienie swoich przypuszczeń odnajduje w przyjętej optyce interpretacyjnej: „Pewnie w czasie takiej przejażdżki po rzece narzuciło mu się spostrzeżenie »niebezpiecznego krzyża« wyobrazonego z masztu i poprzecznej linii mostu, do którego dopłynęła łódź żaglowa” [PN, s. 109]. I choć nie da się jednoznacznie stwierdzić, że to właśnie owo „spostreżenie »niebezpiecznego krzyża« wyobrazonego z masztu i poprzecznej linii mostu” stało się zaczątkiem wiersza, zarzewiem procesu twórczego, to jego obecność w tekście liryku jest dla Przybosia bezdyskusyjna. Krzyż „wyobrażony”, powstały na skutek złudzenia optycznego, za sprawą połączenia dwóch prostopadle biegnących linii – masztu łodzi i znajdującego się na rzece mostu, pojawia się już w interpretacji Mariana Piechala, żywo dyskutującego z komentarzem, który zamieścił w edycji *Dzieł Norwida* Tadeusz Pini<sup>5</sup>. W obliczu *całkowitej kompromitacji*, jaka

<sup>3</sup> J. Sławiński: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historyczno-literackiego*. W: Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 168.

<sup>4</sup> „[Biografistyka naukowa] budowanie hipotez wyjaśniających pozostawia autorom biografii zbeletryzowanych – gatunku, który znajduje się na przeciwległym w stosunku do biografistyki naukowej biegunie dzisiejszego żywotopisarstwa”. Ibidem, s. 163.

<sup>5</sup> M. Piechal: *Cały Norwid i całkowita kompromitacja*. „Pion” 1934, nr 39. Przedruk w: Idem: *Mit Pigmaliōna. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974, s. 256–257: „[...] Pini nie dba o konsekwencję własnych twierdzeń, nie śledząc jej zbyt u Norwida. Stąd takie wpadki jak analiza wiersza *Krzyż i dziecko* [...]. Analizę wiersza *Krzyż i dziecko* roz-

jego zdaniem przydarzyła się wspomnianemu wydawcy badaczowi, proponuje: „Wyłożmy wiersz systemem łopatologii” i uściśla: „Wiersz oparty jest na złudzeniu perspektywicznym. Pion masztu zbliżającej się do mostu łodzi tworzy z poziomem ów krzyż, o którym w utworze mowa”<sup>6</sup>:

1.

– Ojcie mój! twa łódź  
Wprost na most płynie,  
Maszt uderzy... wróć...  
Lub wszystko zginie...

2.

Patrz, jaki stąd krzyż,  
Krzyż niebezpieczny...  
Maszt niesie się wzwyż,  
Most mu poprzeczny...

poczyna Pini: »Początek zapowiada się dobrze: dziecko ostrzega ojca, że łódź, w której płyną, grozi rozbicie o sterczący z wody krzyż (!); ojciec uspokaja synka, a po chwili niebezpieczeństwo znika. [...] To, co powinno – mędrkuje dalej Pini – być głównym zadaniem poety, troska o uplastycznienie końcowego obrazu, o przekonanie czytelnika, że tak być musiało lub przynajmniej mogło, nie istnieje dla Norwida, toteż ostatnie zdanie staje się nieuzasadnionym frazesem i wywołuje tylko uśmiech«. Nieprawda! – oponuje Piechal – Uśmiech dobrze uzasadniony wywołuje tylko nadęta pewność siebie tępego nad podziw krytyka”. O tym, że Przyboś znał oceny Tadeusza Piniego świadczy chociażby jego uwaga poczyniona na marginesie własnej lektury *Trzech strofek*: „Przedwojenny wydawca pism zebranych Norwida, Pini, widział w tym świadectwo oschłości lirycznej poety [...]” [PN, s. 101]. T. Pini: *Wstęp*. W: *Dzieła Cypriana Norwida (drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy, nowele, gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Warszawa 1934, s. XXXIV–XXXV. Interesująco o wierszu Norwida pisze również Antonina Kłoskowska: „[...] poetyckie cechy przekazu mogą utrudniać jego semantyczną interpretację. Pierwsze strofki wiersza Norwida *Krzyż i dziecko* przedstawiają niepokój dziecka płynącego łodzią w kierunku mostu, który wskutek perspektywicznego złudzenia wydaje mu się grozić zawadzeniem o maszt [...]. Niektórzy czytelnicy tego wiersza mogą mieć wątpliwości co do właściwej interpretacji partii przekazu odnoszącej się do pojawiającego się dziecku krzyża. Błędnie zinterpretował swego czasu ten ustęp badacz literatury romantycznej, autor wstępu do wyboru pism Norwida wydanego w 1934 r.”. *Z historii i socjologii kultury*. Warszawa 1969, s. 384. Za tę bibliograficzną wskazówkę dziękuję dr Annie Gomole.

<sup>6</sup> M. Piechal: *Cały Norwid...*, s. 257.

Liryk rozpoczyna się błyskawiczną oceną sytuacji, której dokonuje dziecko<sup>7</sup>. Dziecko, które potrafi przewidywać i ma już wystarczający zasób wiedzy, by stwierdzić, co może się stać w przypadku raptownego zderzenia masztu z mostem. Dzięki zaimkom dzierżawczym: „mój (ojciec)” oraz „twa (łódź)” wiemy, że życie ojca wiąże się z żeglugą, a opisywany rejs nie jest ani chwilowym kaprysem, ani rozrywką. W obliczu zagrożenia dziecko widzi ratunek jedynie w natychmiastowym powrocie, w przeciwnym razie łódź czeka katastrofa: „wróć... / Lub wszystko zginie...”. Siłę emocji podkreśla tu zarówno inicjalne wykrzyknienie, jak i kilkakrotne zawieszenie głosu, sygnalizowane graficznie wielokropkiem. Na obawy dziecka ojciec początkowo nie odpowiada. Jego milczenie dodatkowo wzmacnia poczucie przerażenia dziecka, które jednak uparcie stara się skierować wzrok rodzica w konkretnym kierunku i przekonać do tego, co widzi i interpretuje: „Patrz, jaki stąd krzyż” – mówi i zaraz powtarza, precyzując: „Krzyż niebezpieczny...”.

Czy krzyż przypomina dziecku kształtem coś znanego: formę masztu, w której w złożeniu pionowych i poprzecznych osi również odnaleźć można krzyż (a zatem opiera się w swym rozpoznaniu na analogiach)? Czy też – jak chce Przyboś – poczucie niebezpieczeństwa wyrasta ze złudzenia optycznego, nałożenia linii masztu i mostu widzianych z odległości, z dziecięcej perspektywy? Użyty w wierszu spójnik „stąd” funkcjonuje zarówno jako wskaźnik nawiązania zewnętrznego, jak i sygnał relacji wynikowej:

[...] twa łódź  
Wprost na **most** płynie.  
**Maszt** uderzy...

Patrz, jaki stąd krzyż,  
[...]

---

<sup>7</sup> „Charakterystyczne, że to dziecko wyraża obawę, iż maszt zawadzi o poziom mostu, który z daleka wydaje się tak niski” – dodaje M. Piechał. Zob. *Cały Norwid...*, s. 257. Charakterystyczne dla wiersza Norwida, ale czy reprezentatywne dla eksploracji podobnych wątków w literaturze romantyzmu? Zob. chociażby: A. Kubale: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984.



**Maszt** niesie się wzwyż,

**Most** mu poprzeczny...

[wszelkie zaznaczenia w wierszu – M.R.]

Początkowy fragment wiersza służy przedstawieniu okoliczności, w jakich znajdują się ojciec i syn („twa łódź / Wprost na most płynie”), kolejny zawiera już ich interpretację: dziecko przestrzega, iż dalsza podróż wiąże się ze śmiertelnym ryzykiem. Brak mu wystarczającej, ugruntowanej doświadczeniem wiedzy, że wraz ze zmniejszaniem się odległości, zwiększy się prześwit mostu i łódź bez przeszkód wpłynie w jego światło. „Zinterpretowało ono sytuację poprawnie, ale nie do końca – pisze Józef Fert – jego wizja jest podobna do snu, czy malarskiej impresji, jest oderwana od żywego doświadczenia, dającego się sytuować dynamicznie: od »życia« do »myśli« i od »myśli« do »życia«”<sup>8</sup>. Dziecko nie tylko przewiduje zagrożenie, ale też – jako pierwsze – dostrzega powstały w danym momencie, z przecinających się linii masztu i mostu, kształt krzyża, o czym natychmiast powiadamia ojca. Formułą się krzyż staje się dlań oznaką zbliżającej się katastrofy, ale jednocześnie pełni funkcję przestrogi.

Zaskakujące wydawać się może odwrócenie ról: to dziecko – ostrzegając – bierze na siebie odpowiedzialność za losy swoje i milczącego rodzica, który odzywa się dopiero po wskazaniu mu powstałego (powstałego?) krzyża. Sytuacja przywodzi na myśl inną rozmowę, o krańcowo odmiennym finale. Dialog ojca z synem, który w ciemnym lesie widzi króla olch<sup>9</sup>. „Norwid podejmuje tu wątek balladowy, znany z *Erlköniga*

---

<sup>8</sup> J. Fert: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982, s. 142. Podkreślenie autora.

<sup>9</sup> Zofia Ciechanowska objaśnia genezę utworu, a zarazem tłumaczy rozbieżności w przekładzie tytułu: „Tytuł oryg. *Erlkönig*. Ballada powstała z początkiem 1782 r. i była śpiewana w wodewilu *Die Fischerin* (*Rybaczka*), wystawionym na otwartej przestrzeni w Tiefurcie, rezydencji księżnej koło Weimaru, 22 lipca 1782, i wydrukowana tegoż roku. Na powstanie tej ballady oraz postaci »króla elfów« wpłynęła ballada Herdera *Córka króla elfów*, ogłoszona w jego zbiorze pieśni ludowych (1779), a będąca swobodnym przekładem z duńskiego starej ballady nordyckiej. Herder przetłumaczył wyraz duński 'ellerkonge' (król elfów), przez 'Erlkönig' (król olch), wprowadzając w ten sposób pseudomityczną postać do literatury. Nadto zaszła, zdaje się, omyłka już w tekście duńskim: wprowadzono tam mylnie wyraz: *ellerkonge* (król elfów) zamiast *ellerkone*, oznaczającego kobietę-elfa. W pokrewnych podaniach i baśniach nie występuje męski

Goethego<sup>10</sup> – takie skojarzenie budzi przede wszystkim forma wiersza, który „wypełnia w całości dialog bezpośredni dwu postaci – ojca i dziecka”<sup>11</sup>. Wspomina o tym również Przyboś:

Nawet forma dialogu, która zazwyczaj ożywia dramatycznie tekst – tutaj wydaje się unieruchamiać obraz (obraz płynącej przecież ku mostowi łodzi) i służyć tylko wyodrębnieniu powiedzeń tej nieprawdopodobnej rozmowy: ku takiemu ich obrysowaniu, żeby były widoczne jak napis na płycie [PN, s. 108].

Dwudziestowieczny poeta podkreśla wrażenie bezruchu, który powstaje niejako wbrew naturze dialogu. Paradoksalnie obraz staje się statyczny, a słowa postaci tracą swój pierwotny charakter – zamierają „jak napis na płycie”.

Natomiast autor *Ciemnych alegorii Norwida* wskazuje na połączenie w *Krzyżu i dziecku* przypowieści i ballady:

Przechodzimy więc do wierszy, które trzeba odbierać jako przypowieści, choć dyskursów w ścisłym sensie w nich nie ma. Ten typ Norwidowskiej paraboli doskonale reprezentują takie utwory, jak *Spowiedź* i *Krzyż i dziecko*. Są one interesujące już przez to, że forma paraboliczna została narzucona tutaj na gatunki, które zwykle są od niej dalekie, a więc w przypadku pierwszym na dialog poetycki, w drugim – na balladę. W obydwu utworach obserwuje się to samo zjawisko: redukcję tekstu narracyjnego, który tradycyjnie pełnił rolę generalizującego komentarza, na rzecz czystej dramatyczności.

---

władca królestwa elfów”. Z. Ciechanowska: *Wstęp*. W: J.W. Goethe: *Wybór poezji*. Wstęp, wybór i przypisy Z. Ciechanowska. Wrocław 1986, s. 85–86. Tu również wylizczenia części licznych przekładów tej ballady oraz warianty tytułu: *Król olch*, *Król elfów*, a nawet *Król dziadek*. Zob. też informacje na temat „ballad okresu »burzy i naporu«” w: M. Szyrocki: *Dzieje literatury niemieckiej. Podręcznik*. T. 1. Warszawa 1969, s. 281 oraz uwagi Michela Tourniera na temat trudności translatorskich związanych z *Erkönigem* w: *Dzieci*. Wybór, opr. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 38–39.

<sup>10</sup> M. Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 271.

<sup>11</sup> „To dziecko bardzo przypomina ofiarę króla elfów Goethego, ale – zaznacza Józef Fert – tu koniec analogii”. Zob. *Norwid poeta dialogu...*, s. 142.

W dialogu ujęcie takie jest oczywiście koniecznością, nie było zaś nią w balladzie. I ją także Norwid krańcowo zdramatyzował, składa się ona wyłącznie z kwestii Ojca i Syna<sup>12</sup>.

W zwięzłości i paraboliczności utworu Przyboś upatruje jedną z jego większych zalet: „Ten [liryk] wydaje mi się najlepszy, bo [...] wyzbyty formuł wyjaśniających sens alegorycznych zdań i słów” [PN, s. 108]. O przenikaniu się gatunków w jego obrębie wspomina natomiast jedynie pośrednio, operując pojęciami paraboli, obrazu-alegorii czy dialogu. Jednak to właśnie krzyżowanie się postaci gatunkowych w wierszu<sup>13</sup> daje ów niezwykle efekt, który można interpretować jako ową „zwartość, kamienność” (Julian Przyboś) wiersza lub wręcz przeciwnie – odczytywać (odczuwać?) jako „czystą dramatyczność” zderzanych ze sobą wypowiedzi (Michał Głowiński, Waław Kubacki). „Ballada najchętniej szuka dróg ku pełnemu uzgodnieniu zasad kompozycji epickiej i dramatycznej, tak, by nie przełamywały się wzajemnie, lecz dopełniały się w zgodzie”<sup>14</sup>. U Norwida nawet najbardziej typowe składniki ballady uległy maksymalnej kompresji; jedynymi postaciami są uczestnicy dialogu, o działaniach bądź ich braku możemy wnioskować wyłącznie na podstawie ich wypowiedzi. Żaden z elementów epickich – poza mówiącymi postaciami – nie jest tu elementem samoistnym, ale wszystkie zostały włączone w dialog i w jego ramach funkcjonują. Brak też narratora – „opowiadacza fabuły”<sup>15</sup>, jego zadania przejmuje każdorazowo czytelnik (do niego należy rekonstrukcja przebiegu wydarzeń). W tym sensie Głowiński pisze o „krańcowym zdramatyzowaniu ballady”, która formalnie przybrała kształt oczyszczonej z każdego zbędnego słowa rozmowy.

Waław Kubacki, choć początkowo określa wiersz mianem „chrześcijańskiego apologu”, wskazując tym samym jeszcze jeden kontekst interpretacyjny (dostrzeżony przez wszystkich badaczy, choć w różnym

---

<sup>12</sup> M. Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 270.

<sup>13</sup> Używam określenia ukutego przez wybitnego znawcę poezji romantycznej Ireneusza Opackiego. Zob. *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 7–69; zob. też: *Ballada literacka – opis gatunku*. Ibidem, s. 191–312.

<sup>14</sup> I. Opacki: *Ballada literacka...*, s. 231.

<sup>15</sup> Jest to określenie I. Opackiego. Ibidem, s. 232.

stopniu wyzyskany w analizie utworu), w trakcie rozważań eksponuje przede wszystkim związek liryku z dramatem antycznym. Zanim rozdzieli poszczególne wersy rozmowy na wzór dialogów z attyckiej tragedii, opatrując wydzielone fragmenty wybranymi nazwami jej konstytutywnych elementów (głos chóru, perypetia, *stichomythia*), zwraca uwagę na formalne ukształtowanie utworu i przebieg wyłaniającej się zeń opowieści:

W rzeczy samej ten krótki utwór jest migawką, która zdumiewa dramatycznym natężeniem. Przekracza zarówno klasyczne reguły, jak i romantyczną estetykę. Jedność miejsca: ojciec z dzieckiem w łódce. Jedność niezwyklej akcji: żegluga-rewelacja. Jedność czasu: mgnienie poetyckiego oka.

Wydarzenia płyną wartko, jak prąd, co pędzi łódkę pod most. Nie ma nic gotowego. Ani sceny, ani aktorów, ani konfliktu. Wszystko się staje od początku do końca jakby samo z siebie, bez inscenizacyjnego zamysłu: zawiązanie węzła, zbliżanie się do katastrofy, perypetia, czyli odmiana losu i w finale, dosłownie w ostatnim wyrazie, *deux ex machina*, czyli poetycki cud<sup>16</sup>.

Tym, co decyduje o przywołaniu kontekstu starożytnych dzieł scenicznych, jest przede wszystkim dramatyczność wiersza. Płynny – chciałoby się rzec – przebieg akcji, spięty motywem krzyża, odsłania swoisty paradoks: postaci właściwie nie działają. Nie czynią niczego, by zmienić sytuację, w jakiej się znajdują, choć ich bierność wynika z innych powodów. Dramat (gr. *drao* – czynię, działam), choć rozgrywa się i rozwiązuje niejako na naszych oczach, wynika przede wszystkim z określonego odczytania fragmentu rzeczywistości przez dziecko. To ono zabiera głos jako pierwsze (pamiętajmy, iż jeden z wariantów wiersza nosił tytuł *Dziecię i krzyż*, co mogłoby sugerować, iż jest tutaj „personą” najbardziej znaczącą); ojciec wkracza ze swoim wyjaśnieniem niemalże w ostatnim momencie:

– Synku! Trwogi zbądź,  
Znak to zbawienia!

---

<sup>16</sup> W. Kubacki: *Krzyż i brama*. „Poezja” 1984, nr 6–7, s. 189.

Kształt krzyża, dostrzeżony wcześniej przez dziecko i odebrany jako zapowiedź niebezpieczeństwa, w uspokajającej wypowiedzi ojca zyskuje znaczenie symboliczne, którego podstawy odnajdziemy w religii chrześcijańskiej. Wykrzyknienia pojawiają się tylko po to, by szybko i stanowczo rozwiązać obawy dziecka, dodać mu otuchy. Wiedzę o rozwoju zdarzeń ojciec czerpie bowiem z dwojakiego źródła: życiowego doświadczenia i właściwego oglądu, pozwalających mu na prawidłową ocenę sytuacji, oraz z głębokiej wiary. Krzyż – przedmiot materialny bądź figura powstała na skutek optycznego złudzenia – wzbogaca się o wymiar symboliczny. Przyboś przypomina zresztą również inne wiersze Norwida, w których występuje motyw krzyża:

Wizja krzyża powtarza się w poezji Norwida, jest w *Stolicy*, w *Nerwach* i z pewnością w wielu innych utworach, ale nigdzie nie zjawia się tak nieoczekiwanie. [...] W innych lirykach refleksyjnych podstawowy obraz, owo ziarno pomysłu, z którego wyrasta całość poematu (jak „dom z wielbłądziej skóry” w *Pielgrzymie* lub nawet w ryzykownej *Rozebranej* dama w gotowalni), widocznie w jakimś jednym miejscu i pełni funkcję paraboli [PN, s. 109]<sup>17</sup>.

*Pielgrzym* i *Rozebrana* posłużyły jako przykłady sposobu obrazowania, który w ogólnych zarysach przypomina realizację postulatu budowy wiersza według zasad „układu rozkwitania”<sup>18</sup>. Każdy z przywołanych utworów wymaga też rozszyfrowania alegorycznych znaczeń. W *Krzyżu i dziecku* – inaczej niż w *Pielgrzymie* czy *Rozebranej* – „nie ma rozdziału obrazu-alegorii czy paraboli od wyjaśniającej całości, obraz »krzyża z masztu i mostu« jest obecny w każdej strofie, wrósł w tkankę poematu”<sup>19</sup> [PN,

---

<sup>17</sup> Motyw krzyża w twórczości Norwida fascynował wielu badaczy. Por. chociażby S. Sawicki: *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*. Lublin 1985; M. Inglot: *Wyobrażenia poetycka Norwida*. Warszawa 1988; G. Halkiewicz-Sojak: *Wobec tajemnicy i prawdy: o Norwidowskich obrazach „całości”*. Toruń 1998; B. Jedynak: *Obyczaje domu polskiego w czasach niewoli 1795–1918*. Lublin 1996.

<sup>18</sup> Fragmenty polemiki z koncepcjami Peipera: J. Przyboś: *Sens poetycki*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 49.

<sup>19</sup> Ten fragment szkicu Przybosia cytuje również w swoim artykule Michał Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271.

s. 109]. Aby uwypuklić owo współwystępowanie krzyża we wszystkich całościach wiersza, autor *Sponad* przypomina jeszcze dwa inne utwory Norwida: *Stolicę* i *Nerwy*, które z *Krzyżem i dzieckiem* łączy motyw – czy może lepiej byłoby powtórzyć za Przybosiem, zwłaszcza w odniesieniu do *Stolicy* – „wizja krzyża”<sup>20</sup>.

W *Krzyżu i dziecku* ojciec, wbrew przewidywaniom dziecka, postanawia kontynuować żeglugę. Przekonuje syna:

Płynmy, bądź co bądź...  
Patrz, jak się zmienia:  
Oto – wszere i wzwyż  
Wszystko toż samo.

początkowo uciekając się do potocznego sformułowania i zawieszając głos: „Płynmy, bądź co bądź...”. Ta zachęta, a jednocześnie ojcowskie polecenie są w pełni zrozumiałe jedynie w połączeniu z poprzednim, łagodnym i uspokajającym zwrotem do syna:

– Synku! Trwogi zbądź,  
Znak to zbawienia!  
Płynmy, bądź co bądź...  
Patrz, jak się zmienia:  
Oto – wszere i wzwyż  
Wszystko toż samo.

Słowo „krzyż” nie pada tutaj ani razu. Jednak zakresłony i wskazany uprzednio przez dziecko krzyż, cały czas jest w wierszu obecny. To właśnie na nim skupiają się „bohaterowie” i interpretatorzy liryku. Zarówno dziecko, jak i ojciec, starają się ześrodkować uwagę drugiej osoby na konkretnym wycinku otaczającego ich świata:

Patrz, jaki stąd krzyż,  
Krzyż niebezpieczny...  
Maszt niesie się wzwyż,  
Most mu poprzeczny...

---

<sup>20</sup> *Stolica*, PWSz II, s. 38–39: „O! ulico, ulico... / Miast, nad którymi krzyż;” otwierające zwrotkę pierwszą oraz „Na lazurze balon się rozświeca; / W obłokach?... krzyż!” zamykające wiersz (podkreślenia autora).

3.

– Synku! Trwogi zbądź,  
Znak *to* zbawienia!  
Płyńmy, bądź co bądź...  
**Patrz, jak się zmienia:**  
*Oto* – wszecz i wzwyż  
Wszystko toż samo.

Każdy z nich korzysta ze skromnych, acz skutecznych środków wyrazu: krótkiego rozkaznika „patrz” oraz zaimków. Pierwsze „patrz” wymaga od rodzica wyodrębnienia tych samych elementów otoczenia, w których układzie dziecko dostrzega ów „niebezpieczny krzyż”. Zaimek „stąd” oraz jedyny w tym fragmencie czasownik – „niesie się”, podkreślają momentalność spostrzeżenia. Ojciec nie pyta o podstawy rozpoznania, w pełni i poprawnie rekonstruuje dziecięcy punkt widzenia. Mówiąc „patrz [...] oto”, kieruje wzrok syna na ten sam wycinek rzeczywistości, ale zwraca uwagę na inny jej aspekt – zmienność. Zachowany zostaje czas teraźniejszy wypowiedzi (to być może jeden z potencjalnych argumentów, przemawiających za słusznością stwierdzeń Przybosia, rozpisującego się o „unieruchomieniu” obrazu w wierszu). Efekt „zatrzymania” wzmacnia dodatkowo poczucie nieuchronności katastrofy, nieodwracalności sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie. Ojcowskie „Patrz, jak się zmienia” nie koncentruje już naszej (i dziecka!) uwagi na właściwościach („**jaki** krzyż”), wymaga natomiast objęcia spojrzeniem i zrozumienia istoty dokonującej się niejako na naszych oczach zmiany. Nawet określenie „Wszystko toż samo”, choć pozornie wydaje się sprzeczne z duchem przemiany, doskonale wpisuje się w jej proces. Krótki zaimek „oto” stanowi sygnał przesilenia, zapowiedź przełomu w opisaney sytuacji:

Patrz, jak się zmienia:  
Oto – wszecz i wzwyż  
Wszystko toż samo.

Odgrywa on trojaką rolę: zakreśla obszar, który ma podlegać obserwacji, zwiastuje rozwiązanie problemu i wyzwala nastrój podniosłości.

Co ciekawe, układ „wszerz i wwyż”, który rozpoczyna porządkowanie przestrzeni od płaszczyzny horyzontalnej odpowiada sytuacji nakreślonej w pierwszej strofie, w której dziecko mówi o warunkach żeglugi. Potem następstwo to zostaje odwrócone, by w finale ulec niwelacji:

Strofa	Wybrany fragment tekstu	Układ przestrzenny
1	[...] łódź Wprost na most płynie,	poziom
	Maszt uderzy... wróć...	pion
2	Maszt niesie się wwyż,	pion
	Most mu poprzeczny	pion-poziom (prostopadłość)
3	Oto – wszerz i wwyż Wszystko toż samo.	poziom-pion zrównanie

Przeobrażenie, rozpatrywane jak dotąd jedynie na gruncie przestrzeni artystycznej, umożliwia zatem ruch. To on jest motorem przemiany: dzięki temu, że łódź ojca nieustannie się przemieszcza („płynmy, bądź co bądź”), pojawia się sposobność innej perspektywy oglądu. Pytanie dziecka:

– Gdzież się podział krzyż?

można (początkowo!) interpretować jako logiczne następstwo naturalnego przebiegu żeglugi. Zbliżanie się do mostu powoduje zniesienie iluzorycznej, dotąd tworzonej prostopadłości: „wszerz i wwyż / Wszystko toż samo”. Przecięcie osi masztu z poziomą płaszczyzną mostu już się dokonało. Syn mówi teraz – po raz pierwszy – w czasie przeszłym, zdziwiony kierunkiem i rezultatem przemiany. Zaskakujący okazuje się brak krzyża. Ojciec odpowiada lakonicznie, precyzując, na czym polegała istota przemiany:



\*

– Gdzież się podział krzyż?

\*

– Stał się nam: bramą.

Trudno rozstrzygnąć, czy wątpliwość dziecka i reakcja ojca na jego obawy są oddalone w czasie. Można jednak pokusić się o przypuszczenie (*vide*: Wacław Kubacki i dostrzeżona przez niego analogia do greckich stychomychii), iż odpowiedź pada niemal natychmiast bądź też dystans temporalny jest niewielki (kwestie rozmówców są nie tyle oddzielone od siebie, co skonstrastowane przy pomocy wyróżników graficznych: \*). Umieszczoną w tym układzie replikę ojca (zważmy na tę samą liczbę sylab i niemal identyczne rozmieszczenie akcentów w obu wypowiedziach) można więc lokować w ramach „rzeczywistego” „świata przedstawionego” wiersza. Czyni tak między innymi autor *Norwidowych drobiazgów*:

W momencie zbliżania się łódki do mostu, jego przęsło, przeciąwszy się w perspektywie powietrznej z masztem, uformowało w oczach dziecka ramię krzyża. Skoro łódka wpłynęła pod most, znikło to ramię. Maszt wrócił do dawnej postaci, odzyskał realny kształt. Natomiast przęsło mostu uległo nowej przemianie. Stało się bramą. Arkady mostów są podobne do bram<sup>21</sup>.

Po czym dodaje:

W wierszu Norwida to podobieństwo – poetycki obraz bramy – ma wszakże jeszcze inne, wyższe, idealne znaczenie. Należy pamiętać, że poeta wyróżnił tę bramę odrębną czcionką. Nie jest to jakaś zwyczajna „brama”. To brama zbawienia. Brama do raj. Niebiański port chrześcijańskiej żegluga<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> W. Kubacki: *Krzyż i brama...*, s. 190.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 190–191.

W autografie liryku podkreślone zostało nie jedno, a dwa słowa: wspomniana „brama” i „krzyż”. Właśnie takiej wersji, podążając za współczesnymi mu wydaniem poezji Norwida, pozostał wierny Przyboś. Komentowany fragment przytoczonego w całości liryku ma w *Próbie*... następującą postać:

„Gdzież podział się krzyż?”

„Stał się nam bramą!”

Każdy z wyrazów, dodatkowo wyróżnionych przez autora, zajmuje analogiczną pozycję w odpowiadających sobie wersach. Taka konstrukcja sprzyja traktowaniu ich jako szczególnie ważnych dla wymowy utworu. Można by pokusić się o stwierdzenie, iż właśnie te dwa słowa wyznaczają ramy dziejącego się „dramatu”, a rozpoznanie jego istoty polega na prawidłowym odczytaniu i uporządkowaniu ewokowanych przez nie znaczeń. Krzyż i brama, wyeksponowane w finale, „nie tylko zamykają balladową fabułę, ale ujawniają (metodą niedyskursywną) jej alegoryczne treści”<sup>23</sup>. Kluczowe dla zrozumienia wiersza staje się zatem ustalenie, czym jest przywołany już w tytule i „jakby z założenia dwuznaczny”<sup>24</sup> krzyż. Początkowo

stanowi zapowiedź określonego, ściśle fizycznego niebezpieczeństwa, dopiero w zakończeniu powraca do swojej roli symbolu religijnego. Można powiedzieć, że jeden z aspektów akcji [...] to przekształcenie krzyża z przedmiotu materialnego w znak religijny<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> M. Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 272.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>25</sup> Ibidem. „Z Chrystusem i jego zbawczą misją łączy się najściślej krzyż. Znany wiersz *Krzyż i dziecko* jest wierszem o krzyżu. Zbudowanym na planie tradycyjnej metafory: krzyż bramą niebios. Anegdota oparta jest na złudzeniu optycznym: skrzyżowanie pionowej linii masztu z poziomą mostu stwarza pozory niebezpieczeństwa, zagrożenia. Pozorne niebezpieczeństwo staje się przecież drogą zbawienia. Fakty naturalne zyskują w poezji Norwida głębsze, ponadnaturalne znaczenie” – pisze wybitny znawca poezji Norwida, Stefan Sawicki. Zob. *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986, s. 72. W przypisie do tego fragmentu zauważa również: „Przyboś bardzo wysoko, chyba nawet zbyt wysoko, ceni wiersz *Krzyż i dziecko*”. Ibidem, przypis 45.

Podstawę dla tej transformacji stanowiłby kształt krzyża: wyodrębniony lub po prostu dostrzeżony przez dziecko, które wie, że taką właśnie figurę (u)tworzy przecięcie dwóch prostopadłych linii<sup>26</sup>. Krzyż – już rozpoznany – „jest w kulturze chrześcijańskiej przedmiotem, w którym – by tak powiedzieć – znaczenia symboliczne górują nad kształtem i właściwościami materialnymi, stanowi on przede wszystkim znak wartości i przekonań”<sup>27</sup>. Symboliczny wymiar „odzyskuje” dopiero w wypowiedzi ojca: „Znak to zbawienia!”. Wcześniej chłopiec widzi w nim jedynie złowrogi omen (wyjaśnienie przynosi rozwikłanie symbolicznych znaczeń słów „krzyż” i „brama”).

Przyboś zwraca uwagę również na tę kluczową dla odczytania wiersza „znakowość” przedstawionego w nim świata<sup>28</sup>. Z realnego wyobrażenia (*vide*: domniemywany rejs Norwida po Sekwanie) czyni zaczątek lektury, ale później skłania się ku interpretacji symboliki: „[...] świat zewnętrzny stał się [...] znakiem i porównaniem”, „Norwid świat rzeczywisty i dotykalny zobaczył jako znak praw moralnych” [PN, s. 108, 109]. Sformułowania te powtarza w obrębie krótkiego fragmentu niemal ich nie zmieniając; troszczy się więc nie tyle o filologiczną poprawność, co o jasność i zrozumiałość przekazu. Zadaje też pytanie: „[...] w przedstawionym obrazie brak szczegółów wziętych »z życia«, nie jest to obrazek rodzajowy. Gdzie, kiedy, jakie dziecko mogłoby tak rozmawiać z ojcem, a ojciec tak odpowiadać?” [PN, s. 108]. Rzeczywiście „nie jest to obrazek rodzajowy” – poszukiwanie realizmu, nawet w ramach pełniejszego opisu bohaterów, okazuje się z góry skazane na niepowodzenie. Bo też i świat przedstawiony nie jest tu światem „realnym”, lecz – co wielokrotnie podkreślał dwudziestowieczny poeta – „światem znakowym”. Wielowarstwowość tak rozumianej rzeczywistości ujawnia się nam stopniowo, przez odcyfrowywanie kolejnych znaczeń:

---

<sup>26</sup> Jest to zaledwie jedna ze znanych w chrześcijaństwie form krzyża. Por. D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 13–17.

<sup>27</sup> M. Głowiński: *Norwida wiersze-przypowieści...*, s. 271.

<sup>28</sup> Użycie sformułowania „świat przedstawiony” wydaje mi się tutaj uzasadnione również ze względu na wcześniejsze kwalifikacje gatunkowe utworu (przypowieść, ballada).

Ojciec – zwraca uwagę Józef Fert – korzysta ze znakomitej okazji do przeprowadzenia dziecka ze świata znaków w świat znaczeń; krzyż to znak zbawienia – czyli świata odzyskanego, a więc znaczącego. [...] odpowiedź ojca jest również „pedagogiczna” – „stał się nam: bramą”. To „stał się” [...] dopełnia zarówno „plastyczną” interpretację dziecka, jak i własną – „semiotyczną”. Dla dziecka pozostaje na razie skojarzeniem z żeglugi: krzyż – brama, dla ojca oczywiste jest, że „stał się nam: bramą”... przed wiekami, więc i trwoga, wizja katastrofy, to trwoga dziecka, które nie rozpoznało znaczenia, bo... jest dzieckiem. Dojrzałość chrześcijańska pozwala spojrzeć w oczy każdemu „fatum”, bo nadzieja sprawia, że ostatecznie... „nie ma go”<sup>29</sup>.

Józef Fert, używając takich epitetów, jak: „plastyczna” czy „semiotyczna” w odniesieniu do dokonywanych przez ojca i syna interpretacji świata, umieszcza je w cudzysłowie, sygnalizując niejako umowność tego typu określeń. Można jednak pokusić się o nieco dalej idące odczytanie tego gestu: wszak żadna z tych interpretacji nie jest „tylko” plastyczna albo „tylko” semiotyczna. Deszyfracja znaczeń odbywa się tu bowiem każdorazowo na innym poziomie. Dziecko, rozpoznając kształt krzyża w otaczającej go rzeczywistości już „semiotyzuje”, ojciec natomiast uspokaja je, sięgając do symbolicznej wykładni, której fundament stanowi wiara w odkupienie. Dlatego też tak trudno umieścić ich rozmowę w ramach dziewiętnastowiecznego obrazka rodzajowego. W istocie jest to rozpisana na głosy refleksja pedagogiczno-poznawcza. Katastrofa przewidywana przez dziecko, z perspektywy dorosłego staje się możliwością, a może nawet zapowiedzią przemiany. Można też uznać, iż *Krzyż i dziecko* traktuje „o cierpieniu, które ma sens”<sup>30</sup>. W religii chrześcijańskiej krzyż, „poprzez śmierć [...] Chrystusa i Jego zmartwychwstanie [...] stał się symbolem zwycięstwa Jezusa nad śmiercią i chlubą Jego wyznawców”<sup>31</sup>. Natomiast metafora bramy, drugiego z kluczowych słów liryku, szczególnie często pojawia się w Nowym Testamencie, przede wszystkim w nawiązaniu do roli Jezusa w zbawieniu wiernych: „[...] jedyną dla wierzących, wiodącą do życia wiecznego bramą jest

<sup>29</sup> J. Fert: *Norwid poeta dialogu...*, s. 142.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 141.

<sup>31</sup> H. Langkammer: *Mały słownik biblijny*. Wrocław 1993, s. 109.

Chrystus”<sup>32</sup>. „Ja jestem bramą owiec. [...] Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony” (J 10, 7–9)<sup>33</sup> – mówi Jezus. Ostatnie dwa wersy: „Gdzież się podział krzyż? / Stał się nam bramą” zezwalają zatem na ich odczytanie przez pryzmat historii zbawienia. To ostatni, scalający wszystkie dotychczasowe ustalenia, poziom znaczeń. Można się bowiem dopatrywać w *Krzyżu i dziecku* ich hierarchii, a na pytanie: „Czym więc jest wiersz Norwida?” odpowiedzieć:

Jest dialogiem lirycznym konstruującym – nieco sztucznie – zdanie, którego wszystkie elementy posiadają znaczenia prymarne, ale które są tak zestawione, aby poprzez końcową metaforę „krzyż – bramą niebios”, cała sytuacja nabrała znaczenia symbolicznego: wtajemniczenia w chrześcijaństwo, gdzie krzyż nie tylko nie zagraża, ale ocala, nadając – dzięki krzyżowi Chrystusa – sens oraz wartość zbawczą każdemu nieszczęściu i cierpieniu człowieka. Jest to jednak wtajemniczenie osobowe, egzystencjalne, choć – naturalnie – można z tego wysnuwać wnioski bardziej ogólne<sup>34</sup>.

Rozróżnienie „znaczeń prymarnych” i „znaczeń symbolicznych” oraz świadomość ich porządku w wierszu jest niezwykle ważna. Stefan Sawicki podkreśla to nie bez powodu – przytoczony wyżej fragment stanowi podsumowanie jego polemiki z interpretacją dokonaną przez ks. Andrzeja Dunajskiego, który bada głównie „teologiczno-historyczny sens wiersza”<sup>35</sup>. Jeśli pytania Przybosa: „Gdzie, kiedy, jakie dziecko

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>33</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*. Poznań–Warszawa 1987, s. 1228.

<sup>34</sup> S. Sawicki: *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*. W: „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. Red. A. Kos. Lublin 1992, s. 27.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 26. W tym samym artykule (pomieszczonym również w: S. Sawicki: *Wartość – sacrum – Norwid*. Lublin 1994) odnośny fragment znajduje się na s. 117. Interpretacji ks. Antoniego Dunajskiego poświęcone są strony 114–119. Sawicki objaśnia: „Dziecię i krzyż nie jest wierszem historiozoficznym, wierszem o dziejach zbawienia ludzkości w Kościele. I nie pomoże tu kontekst twórczości Norwida [...]. Żaden kontekst nie jest w stanie zmienić zasadniczego znaczenia utworu, jeśli sam utwór na to nie pozwala”, s. 117–118, zob. też s. 42. Ks. Dunajski zaproponował bowiem następujące odczytanie utworu: „Tak więc rozmowa syna z ojcem może tu być rozumiana jako dialog

mogłoby tak rozmawiać z ojcem, a ojciec tak odpowiadać?” [PN, s. 108] nie uznamy jedynie za retoryczne wzmocnienie ekspresji wypowiedzi, by tym silniej oddziaływać na czytelnika szkicu, to wyznaczenie „granic »sakralnych« interpretacji” *Krzyża i dziecka* wydatnie przyczyni się do rozwiania dręczących poetę krytyka wątpliwości: „Wszystkie te trudności znikają, gdy ojca rozumie się jako zwykłego ojca, a syna jako jego również zwykłe dziecko”<sup>36</sup>.

Liryk przedstawia podwójną perspektywę: młodego syna i doświadczonego ojca, a czytelne odwołania do symboliki chrześcijańskiej pozwalają przewidywać przemianę szczególnego rodzaju. Tym, co może się dokonać (stąd kontrastowe zestawienie postaci i ich zachowania) jest *metánoia*. Słowo to, aż dwanaście razy użyte w *Apokalipsie* Janowej, „oznacza [...] przemianę duchową, obejmującą zarówno sposób myślenia, jak i dążenie woli”<sup>37</sup>. Stwierdzenie ojca „Stał się nam: bramą” zamyka wiersz; jego postawę określa „wolność do”<sup>38</sup>, rozumiana jako

Wolne od lęku i obaw otwarcie się na wszystko, co niosą ze sobą przewidziane przez Boga wydarzenia, uległa akceptacja nawet najgorszego, w spokoju ducha i przeświadczeniu, że uległość ta nie oznacza ani kapitulacji, ani tym bardziej degradacji ludzkiego losu; ten ostatni jest bowiem określony w zupełnie innym wymiarze. Jest to poniekąd wolność od siebie samego jako istoty uwikłanej w uwarunkowania doczesne<sup>39</sup>.

Zachowanie ojca, kiedy przekonuje dziecko, by w spokoju kontynuować żeglugę, ma dwojakie podstawy: ojciec wspiera się na doświadczeniu

---

człowieka z Bogiem. Płynąca po rzece łódź – to z jednej strony symbol historii, upływu czasu, ale w chrześcijaństwie to także symbol łodzi Piotrowej”. W: A. Dunajski: *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985, s. 134. Zob. też *Teologiczne czytanie Norwida*. Pelplin 1996.

<sup>36</sup> S. Sawicki: *Granice „sakralnych” interpretacji...*, s. 27.

<sup>37</sup> S.E. Ehrlich OSU: *Apokalipsa księga pocieszenia*. Poznań 1996, s. 106.

<sup>38</sup> Odwołuję się tu, podobnie jak Bogusław Widła, do koncepcji Ericha Fromma zawartej w: *Ucieczka od wolności*. Przeł. O. i A. Ziemilscy. Przemową opatrzył E. Wnuk-Lipiński. Warszawa 2004.

<sup>39</sup> B. Widła: *Antropologia egzystencjalna Apokalipsy Janowej*. Warszawa 1996, s. 252–253.

i wiedzy o świecie zewnętrznym oraz – na poziomie znaczeń symbolicznych – czerpie siłę z głębokiej ufności i wiary. W tym kontekście można też „mówić o wykorzystaniu [...] motywu »łodzi życia«<sup>40</sup> i z dużą dozą ostrożności uogólnić, że przemiana (ewentualnie wiele przemian w ciągu życia) jest wpisana w naturę ludzką.

Przyboś podważa funkcjonalność interpretacji opartych na odwołaniach do moralności: „Tłumaczenie, że to wiersz refleksyjny, że poeta w *Krzyżu i dziecku* wyraził przez parabolę myśl moralną – niczego nie wyjaśnia”. I dodaje: „[...] nie to mnie zdumiewa, czym zachwycają się komentatorowie: rzekomo otchłanna myśl moralna, którą poeta zamknął w końcowej formule”. Pośrednią przyczyną takiego stanowiska są zainteresowania badacza: tym, co go żywo zajmuje, jest bowiem problem wyobraźni poetyckiej. Przekonuje nawet, że

*Krzyż i dziecko* stworzyła inna inteligencja poetycka: wyłączyła ona ze swego materiału twórczego świat bezpośrednich wrażeń i emocji, świat zewnętrzny stał się dla niej tylko znakiem i porównaniem [PN, s. 108].

Zdumiewające jest to co Norwid zrobił ze swoją wyobraźnią, z widzeniem świata i ze swoją uczuciowością. Przekształcił swoje serce, przebudował strukturę wyobraźni, świat dotykany i rzeczywisty zobaczył jako znak praw moralnych [PN, s. 109].

Dowodów transformacji, która miała polegać na ukierunkowanej selekcji „materiału twórczego”, czyli całkowitym wykluczeniu „bezpośrednich wrażeń i emocji”, upatruje poeta w ostatecznym kształcie liryku i znakowym charakterze przedstawionego w nim świata. Wyobraźnia poetycka (Przyboś używa tutaj dwóch, synonimicznych określeń: „wyobraźnia” oraz „inteligencja poetycka”) w takim ujęciu wiąże się również ze sposobem uporządkowania języka poetyckiego: podstawę do rekonstrukcji „struktury wyobraźni” stanowi dlań konkretny utwór i jego organizacja.

Wybór odpowiednich środków artystycznego wyrazu zależy nie tylko od podejmowanej tematyki, ale również od typu wyobraźni, w którym

---

<sup>40</sup> S. Sawicki: *Granice „sakralnych” interpretacji literatury...*, s. 27.

dominującą funkcję odgrywać może bądź uczucie, bądź myśl<sup>41</sup>. „Norwid przestroił swoje serce” – pisze autor *Zapisków bez daty*. Dopowiada też: „Jakiego to trudu, hartu, dyscypliny wymagało – nawet wyobrazić sobie (!) niepodobna” [PN, s. 109].

Naprawdę jednak omówienie *Krzyża i dziecka* Przyboś rozpoczyna od osobistego wyznania:

Ile razy czytam ten utwór, nie mogę się oprzeć nie wiem kiedy powstałemu skojarzeniu go z obrazem Delacroix *Dante i Wergili w piekle*, a raczej ze sztychem zrobionym według tego obrazu. Widzę ojca i dziecko w jakiejś szarej, nierzeczywistej przestrzeni. Nie ma takiej na ziemi i niebie, stwarza ją tylko rylce grafika, to przestwór złudny i niezamieszkalny. Zastygł w niej patetyczny gest ojca i wszystko jest płaskie i widmowe. Łódź, która winna przecież płynąć na spokojnej rzece, nie może się ukazać na podobieństwo owej prawdopodobnej i widzialnej, która muskała fale morza „pełne słońca”, „pod latyńskich żagli cieniem”. Myśl w niej nie płynie z aniołem światła i barwności i nie wiedzie wzruszenia poety mierzonego biciem serca [PN, s. 107–108].

Rozmyślania poety dzielą się tu wyraźnie na dwie części: pierwszą, odnoszącą się do wizji powstałej na podstawie obrazu Eugène’a Delacroix, i drugą, która odsyła do *Italiam! Italiam!*, wcześniej omówionego utworu Norwida. Spajającym je motywem jest łódź: obraz „latyńskich żagli”, które spełniają niejako rolę typowego wyobrażenia „spokojnego pejzażu” w wierszu lirycznym, oraz tajemniczej, mrocznej barki Dantego<sup>42</sup>. Przyboś wprowadza zatem do lektury w dwojaki sposób: tworząc w komentarzu siatkę intertekstualnych nawiązań między omawianymi przez siebie utworami Norwida (*Italiam! Italiam!* oraz *Krzyżem i dzieckiem*) oraz proponując jako kontekst interpretacji własne impresje na

---

<sup>41</sup> Przypomina to typologię funkcji psychicznych Carla Gustava Junga. Zob. *Archeotypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1976.

<sup>42</sup> *Dante i Wergili w piekle* Delacroix znany jest również pod innym tytułem: *Barka Dantego*. Eugène Delacroix: *The Barque of Dante*. Musée Du Louvre, Paris, France, 1822 r., 189 × 242 cm, olej na płótnie.



temat dzieła plastycznego. Punktem odniesienia nie jest tu jednak dzieło malarskie, które możemy zidentyfikować dzięki przywołaniu tytułu, lecz powstała z jego inspiracji rycina. Wrażenie irrealności, o którym pisze Przyboś, pośrednio ma zatem źródło w technice wykonania sztychu. Niemal zupełny brak kolorów czy złudzenie głębi oddaje krytyk przy pomocy serii epitetów: przestrzeń jest „szara i nierzeczywista”, „złudna i niezamieszkalna”, a „wszystko płaskie i widmowe”. Jednak to nie poczucie iluzoryczności przedstawienia jest tu najważniejsze. Rezygnacja z koloru i szkicowy rysunek postaci wiążą się również z selekcją znaczeń ewokowanych przez dzieło malarskie. Czy uwagi krytyka: „Widzę ojca i dziecko w jakiejś szarej, nierzeczywistej przestrzeni. [...] Zastygł w niej patetyczny gest ojca i wszystko jest płaskie i widmowe” dotyczą wiersza, czy obrazu? O jakim i czym geście mowa? Na obrazie Delacroix Wergili wskazuje Dantemu płonącą *città di Disa*, dokąd właśnie zmierzają:

Mistrz rzekł: „Tu, synu, koniec wodnej drogi;  
Oto gród Disa przed nami odkryty:  
Liczne i groźne siedzą w nim załogi”.  
A ja: „Widne mi jego moszej szczyty,  
Umalowane kolorem czerwieni,  
Jak w hutnym piecu rozpalone płyty.  
[*Pieć*, Pieśń VIII, w. 67–72]<sup>43</sup>

Na to, że przedstawiony został właśnie ten moment wędrówki bohaterów wskazuje pośrednio opis katalogowy dzieła: „Dante i Wergili, prowadzeni przez Flegiasza, przepływają jezioro, które otacza mury podziemnego grodu Disa. Potępieńcy czepiają się barki, usiłując się do niej dostać. Dante rozpoznaje wśród nich mieszkańców Florencji”<sup>44</sup>. Przyboś nie szuka ani literackich, ani historycznych źródeł obrazu. Nie interesuje go również symbolika barw. Wspomina przede wszystkim o wrażeniach, jakie wzbudza w nim rycina. To właśnie pozwala mu na bezpieczne zawężenie pierwotnego kontekstu, w jaki uwikłane są po-

<sup>43</sup> D. Alighieri: *Boska komedia (Wybór)*. Przeł. E. Porębowicz. Wstęp i komentarze K. Morawski. Wrocław 1977, s. 48.

<sup>44</sup> Ph. Jullian: *Delacroix*. Przeł. Z. Cierniakówna. Warszawa 1967, s. 40.

staci, a nawet przynajmniej częściową „defabularyzację”<sup>45</sup> macierzystej opowieści. Dalej przecież Przyboś mówi wprost: „Widzę ojca i dziecko”, a ojciec i dziecko są bohaterami wcześniej przytoczonego przez poetę wiersza. Czy można jednak w *Krzyżu i dziecku* szukać śladów czytelnych odniesień do twórczości Dantego bądź też obrazu Delacroix?<sup>46</sup> Gest wskazujący można by przecież przypisać zarówno dziecku (ono pierwsze mówi: „Patrz, jaki tam krzyż”), jak i ojcu („Patrz, jak się zmienia...”).

Można odnieść wrażenie, że w szkicu Przybosia płótno Delacroix, a ściślej: opisana rycina, rzutuje na interpretację wiersza. Wszak fragment: „Jest to arcydzieło, ale arcydzieło, w którym jak w czarno-białym sztychu brak barwy i powietrza, nie ma iluzji rzeczywistości i obietnicy życia” [PN, s. 108] zrozumiały jest jedynie w odniesieniu do dzieła plastycznego, które ukazuje podróż przez kręgi piekła. Właśnie tu „nie ma iluzji rzeczywistości i obietnicy życia” (brak ich tylko wtedy, jeśli na „infernalne” przedstawienie spojrzymy z celowym zawieszeniem wiedzy o jego genezie w *Boskiej komedii*).

Wspólną płaszczyzną interpretacyjną nie będzie więc ani obraz Delacroix, ani dzieło Dantego, ani nawet wspomniana przez Przybosia rycina. Swoistym medium, pośrednikiem między nimi (część z badaczy użyłaby zapewne pojęcia: interpretant<sup>47</sup>) staje się bowiem motyw „podróży życia”. Głównemu bohaterowi, którego cechują emocjonalne, niedojrzałe reakcje, wynikające zazwyczaj z niepełnego albo niewłaściwego rozpoznania sytuacji, towarzyszy w owej niecodziennej wędrówce przewodnik – starszy, doświadczony, dysponujący rozległą wiedzą.

Przyboś czyta zatem przywołane przez siebie teksty niejako *per analogiam*: ojciec w wierszu Norwida zastyga w patetycznym geście, znanym z obrazu Delacroix. W geście Wergilego, który „stał się w poemacie dantejskim rzecznikiem szlachetnych inspiracji moralnych, kulturalnych, religijnych [...] wzorem dostępnej człowiekowi doskonałości. [Jest]

<sup>45</sup> J. Abramowska: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 70.

<sup>46</sup> Por. uwagi o granicach interpretacji: S. Sawicki: *Granice „sakralnych” interpretacji literatury...*, s. 27.

<sup>47</sup> Takie ujęcie, w oparciu o prace Charlesa Peirce’a, proponuje Adam Dziadek: *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

żywym komentarzem wrażeń i myśli ucznia<sup>48</sup>. Ojciec z wiersza to cierpliwy pedagog, który uspokaja i chroni dziecko, jednocześnie wskazując mu drogę i pozwalając na swobodny rozwój. Ważne są zatem relacje: syn – ojciec, uczeń – mistrz, poszukujący – przewodnik. Istotne są także kolejne etapy ludzkiego życia, egzystencjalna podróż. Doprowadziwszy Dantego „do granicy Raju Ziemskiego”, Wergili żegna się z nim, mówiąc: „Nie oczekuj więcej mych słów i mych wskazówek, twój umysł stał się wolny, prosty i zdrowy, byłoby więc błędem nie postępować zgodnie z nim, dlatego też koronuję cię i nakładam ci mitrę władcy samego siebie”<sup>49</sup>. U Norwida ojcowska wykładnia czerpie z prawd wiary. *Krzyż i dziecko* czy *Dzięcię i krzyż*? Dante i Wergili? A może *everyman* ze średniowiecznego moralitetu ukazany w dwóch etapach życia: jako młody chłopiec i dojrzały mężczyzna?

„Wiele jest takich *zmarmurzonych*<sup>50</sup> liryk i części poematów w twórczości Norwida. Ten wydaje mi się najlepszy, bo tak zwarty i kamien-

<sup>48</sup> K. Morawski: *Wstęp*. W: D. Alighieri: *Boska komedia* (Wybór)..., s. LXIX.

<sup>49</sup> Ibidem, s. LXX.

<sup>50</sup> Epitetu *zmarmurzony*, który może przywołać na myśl inny wiersz Norwida, a mianowicie *Wczora-i-ja*, używa Przyboś tuż obok innych określeń: „zwarty i kamien-ny”, co sprawia, że w pierwszym odruchu traktujemy je jako synonimiczne. Czy jego intencją było rzeczywiście spowodowanie skojarzeń z tym lirykiem?

WCZORA-I-JA

Och! Smutna to jest i mało znajoma  
Głuchota –  
Gdy Słowo słyszysz – ale ginie koma  
I jota

\*

Bo anioł woła... A oni Ci rzeką:  
„Zagrzmiało!”  
Więc trumny na twarz załamujesz wieko  
Pod skałą

\*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli...” – czemu?  
– Ach, Boże!...  
Żagle się wiatru liżą północnemu.  
Wre morze.

ny [...]”, „jest to arcydzieło” – pisze Przyboś, wartości dzieła upatrując w zwięzłości i braku „formuł wyjaśniających alegoryczny sens zdań i słów” [PN, s. 108]. Czy wypada się z nim nie zgodzić?

---

\*

W uszach mi szumi (a nie znam z teorii,  
Co burza?),  
Więc śnię i czuję, jak się tom historii  
Z-marmurza...

26 [27] décembre 1860

[PWsz I, s. 334–335].

Poza pozornymi analogiami (żegluga – morze) brak jednak istotnych powiązań z *Krzyżem i dzieckiem*. Omawiany przez Przybosia utwór dotyczy sytuacji ogólnoludzkiej, uniwersalnej. Natomiast liryk zacytowany powyżej stanowi „Trzecie ogniwo *suity hermetycznej* z 1860 r., napisane na drugi dzień po urządzonym przez Deotymę-Łuszczewską wieczorze poetyckim (*wczora*), na którym ona sama improwizowała temat *Co się w kraju święci* (było to zaś w parę tygodni po głośnej manifestacji politycznej z 29 XI), pośród gości zaś znajdowali się i tacy, co – jak Andrzej Edward Koźmian – twierdzili z całym przekonaniem, że „o żadnym powstaniu ani rewolucyjnych ruchach nie myślą w Polsce (*Bo Anioł woła, a oni rzeką: «Zagrzmiało!»*)” [PWsz II, s. 368].



## CZĘŚĆ II

### *Całość słowa?*

*Ogólnikom* Norwida Przyboś poświęcił – oprócz nawiązania w wierszu *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo* – osobny szkic<sup>1</sup>. Znamienne, że zarówno w tytule liryku, jak i w wypowiedzi krytycznej dotyczącej programu artystycznego zawartego w *Ogólnikach*, pomija fundamentalne zdaniem wielu badaczy słowo „dać”<sup>2</sup>. Po łatwo rozpoznawalnej formule tytułowej: *Odpowiednie rzeczy słowo*, krytyk przypomina czytelnikom *Linii i gwaru* ostatnią zwrotkę utworu:

Ponad wszystkie wasze uroki,  
Ty Poezjo i ty Wymowo  
Jeden zawsze będzie wysoki:  
Odpowiednie dać rzeczy słowo.

Popularność frazy zamykającej *Ogólniki* nie przesądza jej rozumienia ani tym bardziej nie dowodzi znajomości wiersza, z którego pochodzi:

Przytaczając ją, zazwyczaj się nie pamięta o utworze, w którym występuje, a składające się na nią wyrazy poddaje się z reguły takiej interpretacji, jakby znały tylko to, co znaczą w dzisiejszej pol-

---

<sup>1</sup> J. Przyboś: *Odpowiednie rzeczy słowo*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959, s. 227. Dalej, bezpośrednio po cytacie, stosuję skrót ORzS z podaniem numeru strony.

<sup>2</sup> Zob. chociażby D. Ulicka: „*Odpowiednie dać rzeczy słowo*”. „*Twórczość*” 1990, nr 1, s. 86–96; M. Głowiński: *Odpowiednie dać rzeczy słowo*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 347–351.

szczryźnie potocznej. W konsekwencji powstaje myśl złota, ale daleka od sposobu myślenia i idei, które drogie były poecie<sup>3</sup>.

Fakt przywołania przez Przybosa fragmentu wiersza nie stanowi jednak zachęty do samodzielnej lektury. Zadziwia kategoryczność jego wypowiedzi: „To często cytowane zdanie Norwida słuszne jest jedynie w odniesieniu do wymowy, do prozy, a niesłuszne, gdy chodzi o poezję liryczną” [ORZS, s. 227]. U podstaw oceny dokonanej przez Przybosa znajdują się dwa założenia: zrównanie wymowy i prozy oraz wyodrębnienie poezji lirycznej.

Możliwe, że postawienie wymowy na równi z poezją po części ma źródło w oratorskich i recytatorskich umiejętnościach Norwida. [...] Niewykluczone również, że „wymowa” jest w wierszu po prostu synonimem „prozy” (bywała nim w XVIII w.; na początku XIX w. nasila się tendencja do utożsamiania obu pojęć; w drugiej połowie stulecia „wymowa” w szerszym rozumieniu oznaczała „prozę”, w węższym – „oratorstwo”). Ostatecznie przecież – zważywszy, jak bliska jest fraza „Ty!, poezjo, i ty, wymowo” poetyce tytułów rozpraw o „poezji i wymowie” – wydaje się (choć nie sposób tego udowodnić z niezbិតą pewnością), że poeta bierze oba pojęcia w ich tradycyjnym „traktatowym” znaczeniu<sup>4</sup>.

Najprawdopodobniej do takiego rozumienia słów „wymowa” i „proza” odnosi się Przyboś, kiedy w roli przykładu proponuje jedno ze zdań Nałkowskiej, które zawiera charakterystykę Ciwskiej z *Węzłów życia*:

„Łasiła się i srożyła na przemian, poczytywała sobie za zaszczyt i natychmiast potem znała sobie cenę, utyskiwała na swój los i zarazem nie znosiła współczucia” [ORZS, s. 227].

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 347.

<sup>4</sup> J. Brzozowski: „*Za wstęp (Ogólniki)*” – uwagi o tekście, uwagi o wierszu. W: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*. Red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk. Kraków 2002, s. 131, przypis 26.

Objaśnia je następująco:

Zdanie dokładnie przylega do urazowej psychiki pani starościny, której mąż uciekł we wrześniu za granicę. Słowa tu zważone i dobrane, jedne odpowiadają wyraziście, najtrafniej zjawisku: „łasiła się”, „utyskiwała” – inne nie tylko są celne, ale nawet trafność swą niejako dublują przez to, iż są użyte jakby w cudzysłowie i dzięki temu zawierają ironiczną ocenę autorki: np. „poczytywała sobie za zaszczyt i natychmiast potem znała sobie cenę” [ORzS, s. 227–228].

Przyboś, najwyraźniej urzeczony tym fragmentem, rozpoczyna od metafory, a przytoczony opis uznaje za „swojego rodzaju odpowiednik emocji bohatera”<sup>5</sup>. Narrator jest świetnym obserwatorem, zna też wartość i ciężar „właściwego” słowa.

Ten krótki komentarz poety stanowi wstęp do rozważań o bardziej ogólnym charakterze, których główną osią staje się rozróżnienie prozy i poezji (lirycznej) w oparciu o konieczność doboru odpowiedniego słowa. To, co niezbędne w prozie, okazuje się wysoce niepożądane w „mowie związanej”:

Sztuka pisania prozą polega więc na doborze słów, na dawaniu rzeczy właściwego słowa. Prozaik dobiera słowa do faktów rzeczywistych, gdy jest pamiętnikarzem lub sprawozdawcą – do zjawisk zmyślonych a prawdopodobnych, gdy jest powieściopisarzem [ORzS, s. 228].

Taki podział przywodzi na myśl „dawniejsze rozróżnienie pomiędzy fikcją a historią, w myśl którego pierwszą z nich pojmowano jako przedstawienie tego, co wyobrażalne, drugą zaś tego, co rzeczywiste”<sup>6</sup>. Przyboś adekwatne odwzorowanie rzeczywistości uważa za domenę pamiętnikarza, którego uznaje za faktografa zdającego mniej lub bardziej szczegółowe relacje, zaś fikcję łączy jednoznacznie z kreacją powieściowego świata, zapewniającą *l'effet de réel*<sup>7</sup> – efekt realności. Najwyraźniej

<sup>5</sup> Zob. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1998, s. 358.

<sup>6</sup> H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Przeł. E. Domańska, M. Wilczyński i in. Kraków 2000, s. 105.

<sup>7</sup> Zob. R. Barthes: *L'effet de réel*. „Communications” n° 11, 1968, s. 84–89.



„Odpowiedniość” z cytowanego tu wiersza przypomina XIX-wieczny realizm, z koncepcją przezroczystego języka, służącego stworzeniu iluzji świata przedstawionego, reprezentującego świat pozaliteracki<sup>8</sup>.

Wiara w przezroczystość języka, który pozwoli adekwatnie oddać zróżnicowanie świata, łączy się u Przybosa z odmiennym u prozaika i poety sposobem oglądu rzeczywistości:

Jeśli, aby być prozaikiem, trzeba mieć oko zwolnione – to poeta ma oko błyskawiczne. Prozaik, aby dać obraz rzeczy czy sytuacji, robi rodzaj zdjęcia *au ralenti*. Oko jego chwyta po kolei szczegóły rzeczy i stadia zdarzenia. Aby ukazać te szczegóły i stadia za pomocą słów, potrzebuje więcej czasu, niż na ogarnięcie ich okiem w rzeczywistości. Poeta chwyta i spina wyobraźnię, zdolnością powiązania odległych spostrzeżeń, wiele różnorodnych szczegółów jednocześnie [ORzS, s. 228].

Prozaik przypomina tu fotografa-analityka, który stara się dostrzec sekwencję zdarzeń i detale świadczące o swoistości przedmiotu. Spojrzenie ogarniające dany wycinek rzeczywistości i jej uporządkowanie poprzedza opis, stąd działania prozaika jawią się jako rozciągnięte w czasie, wymagają bowiem nie tylko dłuższej obserwacji, ale i doboru odpowiednich sposobów przedstawiania rzeczywistości:

Wszelki opis literacki jest *widzeniem*. Można by powiedzieć, że wypowiadający, zanim zacznie opisywać, zajmuje miejsce w oknie, nie tylko po to, by dobrze widzieć, lecz po to także, by uchwycić to, co widzi w kadrze, to framuga tworzy widowisko<sup>9</sup>.

Procedury postępowania przed przystąpieniem do zapisu, wszystko to, co poprzedza w dużej mierze świadomy akt twórczy, może znaleźć

---

<sup>8</sup> M. Kuziak: *Norwidowskie „przedstawienie” w „Vade-mecum”*. W: *Liryka Cypriana Norwida*. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003, s. 218.

<sup>9</sup> R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 91. Roland Barthes, rozwijając opis działań pisarza – realisty, dochodzi jednak do odmiennych konkluzji. Trudno wszak odmówić trafności intuicjom Przybosa.

odbicie również w konstrukcji świata przedstawionego powieści, zwłaszcza powieści realistycznej. Przyjmuje się bowiem, że „Opis [...] powinien być odbierany przez czytelnika jako uzależniony od spojrzenia postaci patrzącej (jej możliwości widzenia), a nie od wiedzy pisarza (jego fiszki dokumentacyjnej)”<sup>10</sup>. Zupełnym przeciwieństwem prozaika okazuje się poeta, który „widzi inaczej”:

Widzenie poety to widzenie wielookie i błyskawiczne. Toteż odpowiadać mu musi błyskawica słów. Widzenie poetyckie zwiera i daje zdarzenia w czasie krótszym niż czas słów normalnie im poświęcany, „czas słów” – tj. czas wystarczający czytelnikowi do odtworzenia obrazu rzeczy lub zdarzenia, gdy czyta tej rzeczy, tego zdarzenia opis w prozie [ORzS, s. 229].

W uwagach Przybosa na temat fizjologii czy fenomenologii percepcji widoczne są wpływy koncepcji Władysława Strzebińskiego, o której wiele wzmianek znajdziemy chociażby w *Linii i gwarze*<sup>11</sup>:

Zrywając ze statycznym widzeniem perspektywicznym, opartym na geometrii euklidesowej, Strzebiński proponował nowy wariant estetyczny, który doskonale się wpisywał w modernistyczną koncepcję świata, szczególnie bliską także i Przybosiowi. Ruch widzenia jako zasada poznawania świata znalazł się u podstaw metaforyzacji Przybosa [...] <sup>12</sup>.

O takich właściwościach liryki Przybosa pisano już wcześniej, uciekając się najczęściej do wyszukanych określeń środków artystycznych, takich jak „figura kreacyjna”<sup>13</sup> czy „metafora eksplozywna”<sup>14</sup>, które

---

<sup>10</sup> Ph. Hamon: *Czym jest opis*. Przeł. A. Kuryś, K. Rytel. W: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004, s. 236.

<sup>11</sup> J. Przyboś: *Realizm rytmu fizjologicznego*. W: Idem: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959.

<sup>12</sup> M. Delaperrière: *Metafora horyzontu, czyli o powinowactwie sztuk*. W: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 252, przypis 10.

<sup>13</sup> A. Sandauer: *Przyboś*. Warszawa 1970, s. 31.

<sup>14</sup> Zob. hasło *Przyboś Julian* opracowane przez Stanisława Jaworskiego: W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 2. Warszawa 1985, s. 254. Por. A. Sandauer: *Przyboś...*, s. 30–31.

tłumaczyły skomplikowany proces współdziałania „wiedzanego” i „widzianego” już na planie konkretnego wiersza, złożonego z zaskakującej przenośni, syllepsy czy oksymoronu, zderzającego pozornie wykluczające się obrazy. W komentarzu do *Ogólników* Przyboś nie tylko doszukuje się różnic w sposobach obserwacji świata, które przekładają się potem na krańcowo odmienne sposoby jego opisu przez prozaika i przez poetę, ale podkreśla też niewspółmierny efekt, jaki konkretny rodzaj literatury ma wywołać u odbiorcy. Widzenie symultaniczne, jednoczesne obejmowanie przez twórcę zjawisk mających różne pochodzenie, winno znaleźć odbicie w przebłyску, epifanii rzeczywistości u czytelnika: zamiast długiej (a być może i żmudnej) rekonstrukcji przedmiotu na podstawie danych zawartych w jego opisie, zamiast porządkowania zdarzeń, poezja oferuje natychmiastowy i wieloaspektowy wgląd w rzeczywistość. Pozostaje jednak jeszcze jedna ważna, a dotąd nierozwiązana kwestia: jak dookreślić relacje między rzeczywistością „realną” i rzeczywistością poetyckiego języka. Wszak układy słów i zdań w liryce Przybosa najczęściej

Są [...] absolutnie widziane. Jeżeli patrzeć słusznie, bez nawyków poezji tradycyjnej czy wyobraźni kształconej na dawniejszym malarstwie, są to obrazy, które tylko w sposób nazwany przez poetę mogą być widziane. Ten jest szczebel najbardziej widziany i najdokładniej widziany obrazowania Przybosa. Między tymi krańcami rozłożyła się jego poezja<sup>15</sup>.

Autor *Zapisków bez daty* zaznacza wyraźnie, iż

to wiersz, poezja, dzieło sztuki staje się miejscem, polem („językowym urządzeniem”), wytwarzającym fantazmatyczny spłot czy układ obrazowy, poprzez który urzeczywistnia się specyficzny – i specyficznie nowoczesny – typ poetyckiego poznania<sup>16</sup>.

Zwróćmy uwagę, iż Przyboś mówi po raz pierwszy nie o relacji słowa i rzeczy, lecz o „dobieraniu słów do treści wiersza”, problemie kształto-

---

<sup>15</sup> K. Wyka: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 225. Wyróżnienia autora.

<sup>16</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 142.

wania materii *stricte* językowej, kreowaniu rzeczywistości poetyckiej. Silny sprzeciw Przyboś wobec traktowania puenty *Ogólników* jako postulatu w równej mierze odnoszącego się do poezji, jak i prozy, wynika przede wszystkim z dosłownego rozumienia tego przekazu<sup>17</sup>. Wszak pozornie

formuła kończąca (?) Norwidowe *Ogólniki* uderza prostotą. Zdaje się mówić nie więcej niż klasyczna definicja *veritas*, nie więcej także niż korespondencyjna teoria znaczenia. W przekładzie na język poetyki tożsama z postulatami mimetyzmu, pozostawia więc miejsce jedynie na gest odrzucenia lub aprobaty<sup>18</sup>.

Przyboś nie neguje całkowicie trafności słynnej frazy, zawęży jedynie pole jej odniesienia do mowy niewiązanej, epickiej opowieści, na poły reporterskiej relacji z wydarzeń. W takim ujęciu „rzecz” z *Ogólników* staje się jedynie synonimem przedmiotu, elementem pozajęzykowej rzeczywistości, zwłaszcza, że – jak pisze o puencie Norwidowego wiersza Michał Głowiński:

[...] w przyjętym rozumieniu tego zdania najważniejsze jest nie „dawanie”, ale odpowiedniość słowa i rzeczy. Zaważył tu niefortunnie dla Norwida wybrany kontekst literacki, w tym wypadku zbieżność chronologiczna okazała się wskaźnikiem mylącym. Francuscy rówieśnicy literaccy polskiego poety, będący zwolennikami krystalizującego się realizmu (Flaubert, bracia Gouncourt), wystąpili z hasłem „*mot juste*”, czyli właśnie słowa przylegającego do rzeczy, będącego składnikiem stylu precyzyjnego i przejrzystego, wolnego od wszelkich romantycznych ekstrawagancji. Z pozoru Norwidowski aforyzm jest swoistą wersją tego hasła, które zresztą i wśród poetów – reprezentantów parnasizmu – miało swoich zwolenników. Zapewne tak właśnie mniemał Julian Przyboś, który [...] twierdził, że jest ono słuszne wtedy tylko, gdy prozę i elokwencję ma się na uwadze, „a niesłuszne,

---

<sup>17</sup> Ryszard Nycz przekonuje: „»Odpowiednie dać rzeczy – słowo« – nie może oczywiście być rozumiane nazbyt redukcyjnie, np. tak, jak proponował Przyboś, widząc w tej dewizie realistyczne wymaganie »dobierania« wyrażen językowych maksymalnie adekwatnych dla określenia cech opisywanego przedmiotu”. Ibidem, s. 93.

<sup>18</sup> D. Ulicka: „Odpowiednie dać rzeczy słowo”..., s. 86.

gdy chodzi o poezję liryczną”. Jest jednak pewne, że mimo werbalnej zbieżności, Norwidowi takie hasło w sformułowaniu tak radykalnym i jednoznacznym nie mogło dogadzać [...]¹⁹.

Wynika to przede wszystkim z faktu, że zarówno cały wiersz, jak i ostatnią strofę, przytaczaną przez Przybosią, interpretować można rozmaicie. Jeśli będziemy, jak przekonuje autor *Sensu poetyckiego*, utrzymywać, iż „rzecz” odnosi się wyłącznie do materialnego przedmiotu, pozostaniemy już na zawsze w obrębie rozważań o „zerowym stopniu stylu”²⁰, powieściowych efektach, iluzji referencjalnej, której z takim zamiłowaniem oddawał się Gustaw Flaubert.

*Ogólniki*, uznawane zazwyczaj za utwór wyjątkowo nieskomplikowany w odbiorze, urastają do rangi tekstu wymagającego licznych analiz dopiero w momencie,

gdy sobie uświadomimy, że w mowie Norwida „rzecz” i „słowo” nie znaczyły tylko tego, co w naszym codziennym języku. Były znaczeniowo dużo bardziej rozległe, miały rozmaite implikacje, przywoływały te dziedziny kultury, które nam – przy potocznym użyciu – z tymi słowami już nie muszą się kojarzyć. [...] „Rzecz” znaczyła dla Norwida zarówno fakt językowy, jak i przedmiot. Znaczenie pierwsze pojawiło się chociażby w tytule najbardziej zasadniczej wypowiedzi na ten temat: *Rzecz o wolności słowa*. W tym znaczeniu spotykamy ją w wielu wierszach lirycznych (choćby w tak znanej formule jak „Czarnoleskiej ja rzeczy chcę”), w *Promethidionie* („Rzecz o sztuce, elementarna rzecz, jakże daleko unosi?”) itd., itd. Niekiedy jej znaczenie wykracza poza mowę, ale też nie kieruje się ku przedmiotowi, wówczas „rzecz” staje się synonimem w ogóle wszelkich spraw człowieczych; dzieje się tak chociażby we wczesnym wierszu *To rzecz ludzka* („Z wysokości dziejów patrzę na rzecz ludzką...”). Nie ma więc powodów, by przyjmować, iż właśnie w tym programowym sformułowaniu, jakim jest finałowe zdanie *Ogólników*, „rzecz”

---

¹⁹ M. Głowiński: *Odpowiednie dać rzeczy słowo...*, s. 348–349.

²⁰ „Barthes w artykule *L'effet de réel* (1968) pisze, że informacja zbędna z punktu widzenia intrygi ma powiadamiać czytelnika nie tyle o świecie przedstawionym w utworze, ile o stylu”. Z. Mitosek: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 87.

utożsamiał Norwid z „przedmiotem”. [...] Oznacza ona mowę, ale nie każdą, mowę związaną z tym, co najbardziej ludzkie, co najbardziej dla człowieka istotne. Sam poeta zresztą wywodził „rzecz” od „rzec”, czyli właśnie „mówić”<sup>21</sup>.

Co ciekawe, aktualizację wielu tych znaczeń odnaleźć można nie w szkicach krytycznych Przybosa, który kategorycznie obstaje przy przyjętych przez siebie kryteriach podziału literatury na prozę i poezję liryczną, lecz w jednym z jego późnych wierszy, opatrzonym notabene mottem zaczerpniętym z poematu Norwida. Już sam tytuł można uznać „za rodzaj palimpsestu, w którym powinny przeświecać ślady – znikome, ale czytelne”<sup>22</sup> wcześniejszych utworów. *Rzecz poetycka* odsyła nas bowiem do kilku co najmniej tekstów różnego autorstwa, to wskazując odniesienia, to znów je zacierając. Stawia przed nami wymóg sięgnięcia nie tylko do źródłosłowa pojedynczego wyrazu, ale też uporczywie domaga się relacyjnej lektury, testując wiedzę, spostrzegawczość i czytelnictwą wytrzymałość. Po pierwsze, inaczej niż w zwiezłych interpretacjach *Ogólników*:

W utworze tym „rzecz” ma kilka znaczeń: określa słowo, mowę, przedmiot, spór, a także przywołuje – w świadomości czytelnika orientującego się w tradycji literackiej – tytuł tomiku innego twórcy, z którego poetyką Przybós zawsze polemizował – *Rzecz czarnolesska* J. Tuwima<sup>23</sup>,

po drugie, nawiązanie do tekstu (tekstów, jeśli weźmiemy pod uwagę cały zbiór, a nie tylko pojedynczy liryk) Tuwima otwiera przed odbiorcą spektrum rozmaitych rozwiązań interpretacyjnych, ale też mnoży kolejne odwołania, nawarstwia cytaty. *Rzecz czarnolesska* przywodzi

<sup>21</sup> M. Głowiński: *Odpowiednie dać rzeczy słowo...*, s. 349.

<sup>22</sup> J.L. Borges: *Opowiadania*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Z. Chądzyńska. Posłowie R. Kalicki. Kraków 1978, s. 45. Fragment ten cytuję Gérard Genette. Zob. *Palimpsesty*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1996, s. 363, przypis 56.

<sup>23</sup> J. Przybós: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Opr. A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 282, przypis.

bowiem na myśl zarówno zakończenie *Mojej piosnki* Cypriana Norwida, jak i auspicje Kochanowskiego. Na tym jednak nie koniec. *Moją piosnkę*, zwieńczoną wyznaniem:

Złotostruna, nie opuść mię, lutni!  
 Czarnoleskiej ja rzeczy  
 Chcę – ta serce uleczy!  
 I zagrałem...  
 ...i jeszcze mi smutnień  
 [PWsz I, s. 66]

poprzedza bowiem motto zaczerpnięte z *Hamleta*:

POL. – I'll speak to him again  
 What do you read, my lord?...  
 HAM. – Words, words, words!  
 Shakespeare  
 [PWsz I, s. 65]

Oczywiście można interpretować ten wyimek w kontekście całego cyklu – „czarnej suity”, napisanej przez Norwida po zerwaniu zaręczyn przez jego narzeczoną, ale warto też spojrzeć na ten fragment, jak na nie spodziewany ślad, kolejne słowo (!) Przybosiowego palimpsestu, przeoczone zarówno w lekturze jego wiersza, jak i całego zbioru Tuwima. Centralna zwrotka *Rzeczy czarnoleskiej*, dotycząca kwestii nazywania:

Z chaosu ład się tworzy. Ład, konieczność,  
 Jedność chwili, gdy bezmiar tworzywa  
 Sam się układa w swoją ostateczność  
 I woła, jak się nazywa<sup>24</sup>

eliminuje niemal całkowicie aktywność „nazwodawcy”. Szczególny status zyskuje słowo, które „samo w sobie stanowi problem, jest czymś więcej niż środkiem przekazu, staje się tematem i przedmiotem przeżywania”<sup>25</sup>. Powyższe stwierdzenie można zresztą uznać za zwięzłą

<sup>24</sup> J. Tuwim: *Wiersze wybrane*. Opr. M. Głowiński. Wrocław-Kraków 1973, s. 75.

<sup>25</sup> Ibidem, s. XLIX.

charakterystykę tomu, z którego pochodzi cytowany fragment. „Słowo się z wolna w brzmieniu przeistacza, / Staje się tem prawdziwym”<sup>26</sup>, ponieważ

Słowo poetyckie nie jest tu nazwą rzeczywistości pozasłownej, nazwą „rzeczy”, ale jest samowystarczalne, zamyka się w sobie, samo jest „rzeczą”. Nie odsyła do świata pozasłownego, ale demonstruje samo siebie jako „rzeczą”, jako „rzeczywistość słowną”, jako odrębną dziedzinę rzeczywistości. Staje się słowem – jak pisze poeta – „prawdziwym”, prawdziwym w tym sensie, że tożsamym ze sobą samym, tożsamym ze sobą jako słowem, a nie ze swoim pozajęzykowym desygnatem. [...] Kluczowy jest tu finał [...]: gdy słowo – „ów bezmiar tworzywa”, wysnuty z czarnoleskiej, a więc poetyckiej, tradycji i ułożony z „apollinijskim rozmysłem” – nie woła, jak się nazywa świat desygnatów pozajęzykowych, ale woła, jak ono samo, słowo się nazywa. Przystaje być nazwą rzeczy innych. Woła nazwę samego siebie. Siebie – „rzeczy czarnoleskiej”<sup>27</sup>.

Nie bez powodu więc w tytule wiersza Przybosia pojawia się epitet „poetycka”, dookreślający zarówno gatunek utworu, jak i charakter „rzeczy”, która stanowi – w domyśle – jego przedmiot. Jednak „rzecz poetycka” może być traktowana nie tylko jako temat liryku, ale również jako synonim mowy poetyckiej. Polisemia słowa doprowadza do sytuacji, w której to, co „rzeczone” musi nieuchronnie spotkać się z pytaniem o sposób wysłowienia. Słowo „poetycka” w tytule wiersza wydaje się pozornie niepotrzebnym powtórzeniem. Nie ma tu jednak redundancji: takie sformułowanie nakierowuje uwagę na siebie, nakazując zastanowić się nie tylko nad cechami poezji, ale również nad tym, co stanowi – w odróżnieniu od „rzeczy prozatorskiej” – o jej swoistości, a w tle rozważań umieszcza kwestię wyznaczników literatury i kryteriów rodzajowych.

Motto z poezji Norwida zawarte w zbiorze wierszy Przybosia w wydaniu Biblioteki Narodowej, poprzedzające *Rzecz poetycką*, a w drugim tomie *Utworów poetyckich* umieszczone tuż pod tytułem, składające się z wersów:

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>27</sup> I. Opacki: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997, s. 114. Wyróżnienia autora.



Świat tak się mały stał nam, że pod stopy  
Czuliśmy obrót globu – – – trzeba było  
Nowy wynaleźć

niewiele jeszcze wyjaśnia, a zdaniem jednego z badaczy wręcz unie-  
możliwia jednoznaczne odczytanie liryku. Jak zauważa Andrzej Płau-  
szewski:

Rodzi się [...] pytanie, na które odpowiedzi jednoznacznej znaleźć  
nie można, jako że wkracza ono w sferę intencji, czy cytowany frag-  
ment należy rozpatrywać w łączności z kontekstem, w którym on  
występuje, czy też należy odczytywać go jako myśl zamkniętą funk-  
cjonującą samodzielnie, bądź też dla której ewentualnym kontekstem  
i układem odniesienia może być cała twórczość, a właściwie system  
poglądów w niej zawarty, autora *Vade-mecum*<sup>28</sup>.

Motto z *Assunty* nie jest jednak, czy może lepiej: nie było jedynym cy-  
tatem, jakim Przyboś opatrzył swój utwór. Pierwotnie rolę motta pełnił  
fragment liryku Jana Brzękowskiego:

ty także czuleś czerwień którą krzyczał ranek  
gdy niebo rosło w słońce niepotrzebny oset  
byłeś wieżą bodącą rozjątrzoną ranę  
różą we włosach<sup>29</sup>

który został później usunięty<sup>30</sup>. Powód, dla którego Przyboś sięgnął po  
tekst przyjaciela, poeta wyjawia w jednym z listów do autora *Wyobraźni  
wyzwolonej*:

---

<sup>28</sup> A. Płuszcowski: *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia*. „Sprawozdanie  
z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1973, nr 6,  
s. 5.

<sup>29</sup> J. Brzękowski: *Poezje wybrane*. Londyn 1960, s. 26. Wiersz ten cytuje w całości  
również Andrzej Płuszcowski: *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia...*, s. 2–3.

<sup>30</sup> Płuszcowski decyduje tę tłumaczy następująco: „O tym, że wyjaśnienia Przybosia  
nie miały na celu jedynie uspokojenia zaniepokojonego przyjaciela, ale że chciał unik-  
nąć ewentualności czytania jego wiersza w opozycji do utworu Brzękowskiego, świadczy  
fakt, że całkowicie zrezygnował z pierwotnego motta i w wydaniu książkowym zastąpił  
je mottem zaczerpniętym z Norwida”. Ibidem, s. 3.

Janku, przypominasz sobie swoją *Myśl o stałym zajęciu* – bardzo mi się ten wiersz podoba i pierwszą jego strofę wziąłem za motto *Rzeczy poetyckiej*, bo mówisz tam o sobie i o sobie i o kimś innym – a przecież wiadomo, że ten ty i on – to w gruncie rzeczy tylko rozszczępiony na kilka osób poeta<sup>31</sup>.

Autokomentarz Przybosa, o tyle cenny, że ujawnia nieznane dotąd nawiązania, nie wnosi wszak żadnych istotnych danych, które skłoniłyby do zmiany toku lektury wiersza. Więcej nawet – epistolarne wynurzenia, w których autor *Całości słowa* opisuje wydawnicze koleje swego utworu, są ważne przede wszystkim dlatego, że potwierdzają przesłanie o niejednolitości autorskiego i poetyckiego podmiotu, skupionego w głównej mierze na wyrażaniu i budowaniu słownej rzeczywistości. Warto przyrzec się układowi wiersza, w którym osobiste refleksje dotyczące procesu twórczego przeplatają się z formułami apelatywnymi i ponawianym zwrotem do bliżej niezidentyfikowanego „ty” o iście proteuszowym obliczu:

I że ty, co więcej,  
gotów byłeś wszystkim drogowskazom  
do skłóconych koło mnie  
**sezonów w piekle** z paleniskiem  
wyobraźni  
i z ogniskiem myśli  
popodstawiać co dnia  
zamiennie  
(dla wiarygodności i dla niepoznaki)  
swoje ręce?  
I że nie żałowałeś na całopalenie  
rąk  
moich, trzymających w palcach **pióro z ognia**?  
Co z tego, że zdołałem...  
– Znieruchomiałeś z zatrzymanym światłem  
[podkr. M.R.]

---

<sup>31</sup> J. Przyboś: *Utwory poetyckie*. T. 2. Opr. R. Skręt. Przedmowa J. Kwiatkowski. Kraków 1994, s. 648 (objaśnienia).

Całość zawiera różnorodne, choć doskonale czytelne odwołania, od parafrazy tytułu młodzieńczego tomiku Artura Rimbauda: „do skłóconych koło mnie / **sezonów w piekle**”<sup>32</sup> [podkr. M.R.], aż po dosłowny cytat z *Beniowskiego*<sup>33</sup>. Metaforę „pióro z ognia”, którą w jednym ze szkiców Przyboś analizował jako przykład doskonale skonstruowanej przenośni<sup>34</sup>, napotykaemy również w zbiorze jego prozy, tym razem wyzyskaną w funkcji formuły tytułowej. Wszystkie te sygnały intertekstualne można więc traktować jako pewnego typu reminiscencje, ale warto zauważyć, że nie ograniczają się do roli efektownych inkrustacji, nie są też – w tym konkretnym wierszu – wyrazem poddania się autorytetom. Stanowią raczej próbę ukazania złożoności podmiotu. Przy pełnej świadomości anakolutycznej relacji między empirycznym autorem tekstu i jego podmiotem (moglibyśmy powiedzieć: podmiotem lirycznym) wielopoziomowe wykorzystanie frazy Słowackiego (jako *egzemplum* w programowym szkicu<sup>35</sup>, jako zbiorczy tytuł cyklu własnych utworów<sup>36</sup>, przywołanie w wierszu<sup>37</sup>) można odczytywać jako gest autointerpretacyjny, a jednocześnie – przy wszelkich ograniczeniach, jakie nakłada na autora i czytelnika ten typ literatury – jako wypowiedź *quasi*-biograficzną. Zgodność życia z poetycką relacją pozostaje jednak w tym wypadku kwestią marginalną. Wobec wcześniejszych uwag

---

<sup>32</sup> A. Rimbaud: *Sezon w piekle; Iluminacje; Zaćmienia; Szarość*. Przeł. A. Międzyrzecki. Wstęp J. Hartwig. Warszawa 1998.

<sup>33</sup> Zob. J. Słowacki: *Dzieła wybrane*. T. 2. Opr. J. Krzyżanowski. Wrocław 1989, s. 161 (pieśń V poematu, wers 473: „On – piórem z ognia jest dumnych szyszaków”).

<sup>34</sup> J. Przyboś: *O metaforze*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 38–40.

<sup>35</sup> „[...] żaden z obrazów ani się nie unicestwia, ani nie zespala raz na zawsze w trzeci nadobraz, ale między obu członami przenośni trwa ustawiczny ruch. Taki typ – najbardziej twórczej – metafory porusza wyobraźnię najżywiej, krążenie obrazów nie ustaje. »Pióro z ognia« nie da się sprowadzić ani do płonącego pióra, ani do płomienia w kształcie pióra, a przecież oba te obrazy, przekonując swoim nieoczekiwanym pokrewieństwem, uzależniają swoje istnienie od siebie; między nimi od jednego obrazu do drugiego i z powrotem płynie błyskawiczny prąd wprawiający je w ruch, łączący je i rozłączający i znów łączący”. Ibidem, s. 38.

<sup>36</sup> Zob. J. Przyboś: *Pióro z ognia*. W: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*. T. 1. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1984, s. 169–184, komentarz s. 521–522.

<sup>37</sup> J. Przyboś: *Rzecz poetycka*. W: Idem: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*. T. 2. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1994, s. 151.

Przybiosa ważniejsze okazuje się negocjowanie tożsamości podmiotu-kreatora, podmiotu, który nie tylko stara się od-poznać, w wielu różnorodnych odsłonach, samego siebie, ale też określić się w stosunku do ustanawianej w wierszu, niejako *in statu nascendi*, relacji między rzeczą i słowem. To właśnie problem nazywania i pytanie o możliwość uchwycenia w poetyckim słowie realnej rzeczywistości, które pod różnymi postaciami powracają w wierszu, usuwają w cień uporczywe skojarzenia z postulatami Rimbauda „Je est un autre”. „Ja to ktoś inny”<sup>38</sup> z *Listu do jasnovidza* sugerowałoby bowiem, iż „Wola i intencjonalność twórcy – poety, malarza, kompozytora – w odniesieniu do jego dzieła nie może mieć żadnego ustalonego *locus*”<sup>39</sup>, tymczasem podstawowym zadaniem, które stawia przed sobą podmiot *Rzeczy poetyckiej*, jest integracja *ego*, nawet jeśli towarzyszą temu „wyobrażenia innych i chwilowych »ja«”<sup>40</sup>. Mowa już nie o rozproszeniu, ale o nieustannym przewyciężaniu dwoistości:

Potwierdzam się od nowa  
[...]  
łącząc  
rozdwojonego siebie w wierszu o Całości.

Podstawowym warunkiem scalenia okazuje się słowo poetyckie. Wiersz staje się przestrzenią dyskusji, a zamykająca frazę „Całość” sugeruje nie tylko jedność mówiącego podmiotu, ale i pełnię wyrażenia. *Rzecz poetycka* rozpoczyna się zresztą autoprezentacją, dokonującą się jednocześnie na dwóch poziomach, które się wzajemnie warunkują: sposób wysłowienia stanowi rękojmię prawdziwości przekazu, zaświadczonego o kreacyjnych umiejętnościach „ja”:

Z wiosny doraźnej,  
[...]  
wyjść,

<sup>38</sup> *Ja to ktoś inny: korespondencja Artura Rimbaud*. Wybór, przekład i opr. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Warszawa 1970.

<sup>39</sup> G. Steiner: *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997, s. 85.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 84.

wyść od razu  
 w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,  
 (a ściślej:  
 w pąg z pąkiem, z kwiatem liść)  
 i zająć w owoc i w płomień:  
 tylko w takie lato...  
 co z tego, że zdołałem!

Anaforyczne: „wyść” / „wyść”, dalekie nawiązanie brzmieniowe: „dorażnej” / „od razu” [podkr. M.R.], wykorzystujące, przy płynności dźwięku, efekt różnic semantycznych w wyrazach o tej samej podstawie słowotwórczej, powtórzenia słów w obrębie jednego wersu (odmienione „w pąg z pąkiem”), wreszcie obramowanie wewnątrz cytowanej całości sygnalizowane przez czasowniki ruchu („wyść” / „wyść” [...] i „zająć”) sprawiają, iż czytelnik niejako mimowolnie skupia uwagę na kompozycji utworu. Jednocześnie zmuszony jest do namysłu nad rodzajem związku między słowem i światem. Fraza: „w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa” sugeruje uporządkowanie pozajęzykowej rzeczywistości na wzór struktury wiersza, której głównym wyznacznikiem okazuje się wers i zasada podwójnej delimitacji. Ponieważ podmiotem gramatycznym zdania są „drzewa” – „[...] rymujące aleję w jeden dwuwiersz”, powstaje pytanie o ich – by tak rzec – status ontologiczny. Podpowiedź odnaleźć można w rozwijanej przez Przybosa teorii metafory. „Zrozumieć metaforę – wyjaśnia autor *Rzeczy poetyckiej* – to przyjąć ładunek jej obrazów, to przede wszystkim wprawić we wzruszenie wyobraźnię<sup>41</sup>. Rzeczywistość realnego świata i widzenie tej rzeczywistości poprzedza tu słowo: złudzenie optyczne, którego efektem jest zbieżność linii drzew rosnących po obu stronach alei, powoduje przełożenie zauważalnej geometrii na prawidła obowiązujące adeptów poetyckiej mowy. Fragment:

wyść,  
 wyjść od razu  
 w rymujące aleję w jeden dwuwiersz drzewa,  
 (a ściślej:  
 w pąg z pąkiem, z kwiatem liść)

---

<sup>41</sup> J. Przybós: *O metaforze...*, s. 38.

w pierwszej kolejności służy przedstawieniu iluzji perspektywy, ma oddać, w najdrobniejszych szczegółach, wrażenie zbiegających się na horyzoncie drzew. Instancją wyrokującą jest tutaj oko patrzącego – widziane współdziała z „wiedzanym” aż po botaniczne detale. Powtórzone: „wyjść” pełni więc tutaj dwojaką funkcję: za sprawą prefiksu *wy-* postuluje ruch na zewnątrz, w tym wypadku poza obszar słowa, ku sugerowanej zaledwie materialności rzeczy i od niej właśnie rozpoczyna. Mówiący podmiot zdaje się czytać realną rzeczywistość przez pryzmat ukształtowania wiersza i podstawowych wyznaczników jego „poetyckości”, do których należy między innymi podział na wersy wraz z rozmaicie realizowaną organizacją rytmiczną. W perspektywie zbieżnej biegnące od punktu wyznaczonego przez postać obserwatora (tym samym znajduje się on nie wewnątrz „obrazu”, lecz poza nim) pasy drzew odpowiadają parzystym, wiążącym sąsiadujące linijki wiersza rymom, złączonym podobnym lub tożsamym dźwiękiem.

Takiemu odczytaniu sprzyja też wieloznaczność przysłowka „ściślej”, który odnieść można zarówno do rzeczywistości pozasłownej (*vide*: ściśle zawiązany pąk), jak i „rzeczywistości wiersza” (por. rymy dokładne, pełne, ściśle (*sic!*), którym na płaszczyźnie wiersza odpowiada dosłowne powtórzenie leksemu i zarazem części kolejnego wersu – wcześniejsze: „wyjść” / „wyjść o razu”). Dopuszczając pewną dowolność, można dostrzec także podobieństwa w konstrukcji utworu. Nawiązania, powtórzenia, efekty akustyczne, gry słowotwórcze widoczne są również w układzie transwersalnym, choć wymaga to pominięcia w takiej lekturze części wiersza.

W obrębie przytoczonych fragmentów dodatkowym utrudnieniem są wersy-dopowiedzenia, umieszczone w nawiasach, oraz kolejne linijki, wprowadzające w sferę, którą umownie moglibyśmy nazwać „technologiczną”, dla odróżnienia od wpisanej w stały cykl przemian natury. Obok następstwa pór roku, sygnalizowanych przez szkicowo nakreślone stadia rozwoju roślin okrytozalążkowych (pąk → kwiat → owoc), i wprowadzonej w ramy wskazanego okresu („od wiosny”, „w lato”) nazwy miesiąca („maj”), pojawia się ślad linearnego, progresywnego pojmowania czasu, związanego z ideą postępu, której odpowiada fragmentarycznie ukazany „miejski” krajobraz „z hukiem i błyskiem, / szybko, piorunem /

jak z [...] szybkobieżnej windy / na piętrze podchmurnym”. Cały period przemian, który jednocześnie stanowi okres próby dla mówiącego

<p>Z <u>wiosny</u> doraźnej,  <b>wabiącej światłem na zawsze tak bliskim,</b>          bliższym, najbliższym, że już wiekuis-          tym...          (bez widocznej przyczyny,          ale za to  <b>z hukiem i błyskiem,</b>          szybko, piorunem)          jak z pękających luster szybkobieżnej          windy          na piętrze podchmurnym          od <u>maja</u> i pewnie do nigdy          nagle nieczyennej...          wyjść,          wyjść od razu          w rymujące aleję w jeden dwuwiersz          drzewa,          (a ściślej:          w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)          i zejść w owoc i w płomień:          tylko w takie <u>lato</u>...          co z tego, że zdołałem!</p>	<p>Z <u>wiosny</u> doraźnej,          [...] <b>wyjść,</b>  <b>wyjść od razu</b>          w rymujące aleję w jeden dwuwiersz          drzewa,          (a ściślej:          w pąk z pąkiem, z kwiatem liść)          i zejść w owoc i w płomień:          tylko w takie <u>lato</u>...          co z tego, że zdołałem!</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

podmiotu, dodatkowo zakreśla para czasowników: „wyjść”, „zejść”, oraz podkreślający dokonanie czynności „zdołałem”. „Czas konkretny”, odczuwalny, mierzalny i nazywany znajduje jednak – i to już w trzecim werse – swoje przeciwieństwo: wizję wieczności („światłem [...] wiekuiszym”). Jednak czas i przestrzeń mają tu status szczególny, bo podwójny: odsyłający nas do znanych sposobów kategoryzacji rzeczywistości, ale zarazem zatrzymany w ryzach poetyckiej mowy, która rządzi się swoistymi wymogami. Proces przemiany świata rozpoczyna się z inicjalnym wersem:

Z wiosny doraźnej,  
[...]  
tylko w takie lato...  
co z tego, że zdołałem!

a kończy wraz z konkluzją, która ma nas przekonać o mniej lub bardziej fortunnym, ale ostatecznie domkniętym akcie twórczym. O rzeczywistości, w której przestrzeń okazuje się przestrzenią wersu, a czas – czasem lektury, świadczą wprowadzone jakby mimochodem słowa: „z wiosny **doraźnej**”, „**tylko w takie lato**”. Wieloznaczność słowa „doraźna” (chwilowa, wywołana przez okoliczności, natychmiastowa) w połączeniu z ograniczeniem „tylko”, „takie” sprawia, że czytelnik domaga się wyjaśnień, o jakim lecie mowa... Lato przeradza się tu znienacka w literacki sezon, w *rzecz poetycką*, która podlega prawom języka, ale jednocześnie manifestuje swą literackość. Jest tylko „takie” – wpisane w ramy lirycznego wiersza i równie do-rażne jak wiosna, trwająca przez kilkanaście wersów. Jej „doraźność” to zarazem jednorazowość, uwikłanie w splót zależności właściwych dla konkretnego utworu. Część pierwsza liryku składa się z dwóch całości, niemal równolegle zakończonych pełnym gorczy podsumowaniem przez podmiot własnych działań. Ich ocena okazuje się uzależniona od reakcji „ty”:

tylko w takie lato...  
co z tego, że zdołałem!  
[...]  
Co z tego, że zdołałem...  
– Znieruchomiałeś z zatrzymanym światłem.

Inicjalny fragment, rozdzielony na dwie części, rozpoczyna się od założeń „ja”. Kolejny otwiera zwrot do „ty”, wprowadzający jednocześnie w arkana poetyckiego rzemiosła:

W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa  
ciąg dalszy  
odsłaniając w pokrzywach klomb róż w twoim zdaniu,  
czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy  
dosadzają podrosłe lipy i dębczaki.



Występujący już na początku zaimiek „tej” dodatkowo potwierdza *stricte* językowy status alei. „Pisana aleja” zamyka się w granicach zdania: zerwanie ciągłości frazy ma więc wymiar wizualny (koniec linijki wierszowej) i potencjalnie akustyczny (zależny od interpretacji każdorazowo dokonywanej przez recytatora). Czasownik „przerywa” i przysłówek „tam”, zaznaczając rozbieżność między granicą wersu i zdania, ujawniają zarazem graficzny walor przerzutni:

W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa  
ciąg dalszy

Przestrzeń się opisuje i przestrzeń się przemierza, w ramach wersu, zdania, wiersza. Skupienie uwagi na kompozycji liryku jest ważne również z tego względu, że w obrębie poprzedniej całości, składającej się w głównej mierze z wyznań mówiącego podmiotu i jego wstępnej autocharakterystyki, dominowały środki wyrazu sprzyjające ekspozowaniu brzmieniowej warstwy tekstu. W cytowanym wyimku kluczowe okazuje się dookreślenie alei, które kieruje czytelnika ku rozważaniom „pisanego”: pisanego słowa, frazy, wreszcie... utworu. Niewątpliwie

Owa obecność słowa powtórzonego w piśmie nadaje [...] temu, co nazywamy dziełem, status ontologiczny nieznany innym kulturom, gdzie pisząc, jednocześnie się coś oznacza za pomocą formy temu czemuś właściwej, formy widzialnej i niedostępnej czasowi<sup>42</sup>.

Jednak – inaczej niż we wstępie do kilka lat wcześniejszego *Traktatu poetyckiego* Czesława Miłosza – zupełnie brak tu wyrazu tęsknoty:

Ażeby każdy, kto usłyszy słowo  
Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> M. Foucault: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i opr. T. Komendant. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant i in. Posłowie M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 69. Por. W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Japola. Lublin 1992.

<sup>43</sup> C. Miłosz: *Wiersze*. T. 2. Kraków–Wrocław 1985, s. 7.

## Oczywiście, to

intencjonalne odsyłanie ku czemuś pozajęzykowemu opierałoby się tylko na postulacie i stanowiłoby dający się zakwestionować skok poza język, gdyby owo uzewnętrznienie nie stanowiło odpowiednika wcześniejszego i bardziej pierwotnego niż język procesu wychodzącego od doświadczenia bytowania w świecie i postępującego od tej sytuacji ontologicznej do jej wyrażania w języku. Tak więc to dlatego, że jest coś do powiedzenia, ponieważ mamy nasze doświadczenie, które wnosimy do języka, język nie jest skierowany wyłącznie ku znaczeniom idealnym, lecz także odnosi do tego, co jest<sup>44</sup>.

Zakładana odpowiedniość między językiem i rzeczą, „odpowiedniość mająca swe źródła w ludzkim poczuciu posiadania bytu i języka”<sup>45</sup> nabiera w *Rzeczy poetyckiej* innego wymiaru. Skoro „[...] w tym jest cała zagadka mowy, w tym, że gdy rzeczy są tym, czym są, sam znak nie jest tym, czym jest”<sup>46</sup>, to poszczególne fragmenty wiersza Przybosa stanowią układ, w którym trafność tego stwierdzenia poddaje się nieustannie poetyckiej próbie. I tak „aleja, którą się pisze” już niczego nie zastępuje i nie odsyła do niczego poza samą sobą, zakłada jednak uprzednie pozajęzykowe doświadczenie podmiotu i odbiorcy czytającego wiersz, choć na czas lektury tego fragmentu tę wiedzę zawiesza. Więcej nawet – wbrew idei przezroczystości języka, na pierwszy plan wysuwa się tutaj materialność znaku językowego, jego „literackość” czy lepiej „poetyckość”. Można zapytać:

Ale w czym się przejawia poetyckość? – w tym, że słowo jest odczuwane jako słowo, a nie tylko jako reprezentant nazwanego przedmiotu lub jako wybuch emocji. W tym, że słowa, ich zestawienia, ich znaczenie, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma nie są tylko obojętnym

---

<sup>44</sup> P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybór i wstęp K. Rosner. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989, s. 92.

<sup>45</sup> K. Zajas: *Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 26. Autor cytuje również powyższy fragment dociekań Paula Ricoeura w odniesieniu do twórczości Czesława Miłosza.

<sup>46</sup> P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opr. i wprowadzenie S. Cichowicz. Przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz. Warszawa 1985, s. 278.

skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości<sup>47</sup>.

Ogrodnicze metafory i nagromadzenie symbolicznych znaczeń w tych kilku wersach, zamiast prób realizacji formuły *aliquid stat pro aliquo*, sprawiają, iż czytelnik dostrzega przede wszystkim silnie manifestowaną autoreferencyjność tego fragmentu, która dodatkowo wymaga uruchomienia maszyny intertekstualnych odniesień:

W tej którą piszesz alei, tam gdzie się przerywa  
ciąg dalszy  
odsłaniając w pokrzywach klomb róż w twoim zdaniu,  
czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy  
dosadzają podrosłe lipy i dębczaki.

Deiktyczne „tam” odsyła nas w głąb kolejnego wersu: „klomb róż” mieści się „w zdaniu”, wyłoniiony i wskazany przez poetę, zastanawiającego się nad istotą własnego powołania i relacją między językiem i rzeczywistością. Dokonuje przy tym podwójnego ujawnienia, podwójnego podporządkowania, wprowadzając w językową i w języku kreowaną rzeczywistość sieć symbolicznych odniesień. „Czterej z czterech stron świata młodzi ogrodnicy”, którzy próbują zagospodarować terytorium sadząc niedorosłe jeszcze drzewa, przywodzą na myśl idee symbolicznego odtwarzania kosmicznego porządku przy organizacji przestrzeni – wyznaczaniu jej granic i zagospodarowywaniu. Przedstawiony obraz jawi się wręcz jako *imago mundi*: odrealnione i zamknięte w słowie. Słowie wyselekcjonowanym, poddanym nieubłaganemu prawu poetyki i kompozycji. Zestawienie tego fragmentu z mottem i opisem ogrodu, który odnajdujemy w czwartej pieśni *Assunty*:

---

<sup>47</sup> R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 2. Red. i przekł. M.R. Mayenowa. Warszawa 1989, s. 138. Fragment ten cytuje Krzysztof Kłosiński, podając wczesne teoretycznoliterackie propozycje Jakobsona krytycznemu namysłowi. Zob. *Niewyraźność a niereferencjalność. Poetyka w świetle dekonstrukcji*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 71.

Nad Eufratem byłem z nią, gdzie piaski,  
Jedyne drzewko w gruzach Babilonu –  
I u Piramid na rozłódze płaskiej,  
W Nazaret, równym dziewiczemu łonu  
Krytemu biało, w zieleniuchne paski –  
W Grecji, fijołki rwąc u Partenonu,  
Gdzie marmurowe wargi Ideалу  
Pszczoła brzęczącą zachodzi pomału...

O zachodzącym słońcu nadtybrybowym  
Byłem z nią w rudych, wieczystych ruinach;  
W *Giulietty* mieście – pierwiej w *Apeninach*,  
I nad *Dunajem* smętno-*Owidowym*;  
Bywałem w wiekach razem i w godzinach  
Żywej historii czarem *Sybillowym* –  
Gdzie *Scyta* klacze doi – kędy *Geci*  
Ciskają kręgle, naiwni jak dzieci...

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy  
Czuliśmy obrót globu – – –

– – trzeba było

Nowy wynaleźć, przeszedłszy okopy  
Rzeczywistości, z weselem i siłą.

[...]

Braliśmy klucze wziętej życia-bramy  
W tych samych bluszczach i w chacie tej samėj.

[PWsz III, s. 290–291]

sprawa, iż *Rzecz poetycka* zyskuje nowy, dotąd pomijany, kontekst interpretacyjny. Motto przestaje być jedynie inkrustacją tekstu, dopomina się o łączną lekturę poematu i wiersza. Czy można jednak wskazać jakiegokolwiek punkty wspólne, uzasadnić włączenie wyimka z *Assunty* w tok lektury utworu *Przybosa*?

Przypomnijmy, że w wypadku sytuowania cytowanego fragmentu w obrębie poematu, poprzedzony on jest „wędrowką” podmiotu z *Assuntą*, wędrowką, która wyczerpuje pewien krąg doświadczeń poznawczych. Tym samym myśl dotyczyłaby sfery poznania. W wy-

padku rozpatrywania użytego motta w oderwaniu od konsytuacji, w której się pojawia, myśl w nim zawarta dotyczyłaby sfery bytu<sup>48</sup>.

Przywołane wędrówki (można by nakreślić mapę miejsc pobytu i ustalić chronologię podróży) zdają się potwierdzać, iż

Te przestrzenne wariacje są niczym innym jak porządkowaniem rzeczywistości, to zaś z kolei oznacza próbę jej rozumienia. [...] nie bez znaczenia jest miejsce – ogród. To miejsce ma przecież swą podstawę biblijną, topos ogrodu i ogrodnika wyrasta z przemyślenia i pamięci pierwszego ładu<sup>49</sup>.

Sposób opisu i kreowania przestrzeni w obu tekstach jest ważny także z tego powodu, że motto uformowane przez Przybosia urywa frazę z *Assunty* niemal w pół słowa, a już z pewnością w pół wersu<sup>50</sup>:

<sup>48</sup> A. Płuszczyński: *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia...*, s. 5.

<sup>49</sup> K. Trybuś: „*Assunta*” jako poemat metafizyczny. „*Studia Norwidiana*” 1993, nr 11, s. 97–98. „W przeciwieństwie do właściwej niektórym mistykom izolacji od zewnętrznej strony świata Norwidowski poeta chce być zanurzony w kulturze i historii. W *Assuncie* refleksji o współczesnej rzeczywistości towarzyszy wspomnienie przeszłości. Tak jakby Norwid powtórzył tu wyprawę w przeszłość z poematu *Quidam* czy też z poematów *Pompeja*, *Epimenides*, z legendy *Garstka piasku*, z dramatu *Tyrtej*. Właściwy tym utworom »archeologiczny« rys również w przypadku *Assunty* odgrywa istotną rolę”. Ibidem, s. 97. Zob. też A. van Nieukerken: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*. Warszawa 2007, s. 92–238.

<sup>50</sup> Przybós szczególnie chętnie korzysta z szerokiego spektrum delimitacji poetyckiej: oprócz często pojawiającej się w jego twórczości przerzutni spotkać się też możemy z zabiegami celowo niepełnej cytacji cudzego tekstu. Dzieje się tak nie tylko w przypadku motta z *Assunty*. Postępowanie poety, zmierzające do przesunięcia sensu albo wręcz wydobycia nowych znaczeń odnajdziemy również w wierszu *Z rozłamu mórz*. Zob. J. Przybós: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie* T. 1..., s. 147. Interpretację tego liryku, odwołującą się do fenomenologii percepcji w ujęciu Maurice’a Merleau-Ponty’ego, proponuje Magdalena Nowotna. Zob. *Patrzę, więc jestem, czyli o „rozłamie” przestrzeni poetyckiej*. W: *Stulecie Przybosia...*, s. 225–237, szczególnie s. 233 („Motto ze Słowackiego jest przez Przybosia zmodyfikowane, wypowiedź zatrzymuje się na patrzeniu i usuwa z pola widzenia śmierć. Znacząca różnica polega tu na zasadniczo odmiennej charakterystyce mówiącego do nas podmiotu. Zamiast ludzi podległych przemijaniu i unicestwieniu pojawiają się ci, którzy siłą wzroku powołują do życia przedmioty świata”) oraz s. 236–237. Wydaje mi się, że śmierć jest tylko jednym z ewokowanych w wierszu Słowackiego znaczeń. W strofie:

Świat tak się mały stał nam – że pod stopy  
Czuliśmy obrót globu – – –  
– – trzeba było  
Nowy wynaleźć, // przeszedłszy okopy  
Rzeczywistości, z weselem i siłą  
[wprowadzenie znaku podziału – M.R.]  
[Pwsz III, s. 290–291]

Powstaje zatem pytanie o przyczynę autorskiego gestu, znaczącego w dwójnásób. Po pierwsze już sam wybór poszczególnych wersów poe-

„Na tęczę błasków, którą tak ogromnie / Anieli twoi w niebie rozpostarli, / Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie / Patrzący – marli” (J. Słowacki: *Dzieła wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1. *Liryki i powieści poetyckie*. Opr. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski. Wrocław 1989, s. 33–34), której następujący fragment: „...Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie, / Patrzący –”, wyzyskuje Przyboś jako motto, dopatrzeć można się również pewnego rodzaju zastygnięcia, bezruchu, towarzyszącemu odczuciu wzniosłości, rodzącym się zarówno w kontakcie z bezmiarem piękna świata natury, jak i powstawiał podczas ponawianych apostrof do Boga. Nie bez znaczenia jest też forma gatunkowa utworu Słowackiego, której nazwa pojawia się już w tytule wiersza: *Hymn*, oraz opisywana w nim sytuacja podmiotu. Wacław Kubacki zwraca jednak uwagę, że wiersz Słowackiego, po uwzględnieniu czasu jego powstania oraz kontekstu wydarzeń historycznych, może być uznany również za „anty-hymn”. Zob. *Z rozłamu dwu mórz*. W: *Juliana Przybosia najmniej słów. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1991, s. 84. Por. W. Kubacki: *Religia smutku*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4–5 oraz J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 122–123 (*Kubacki o „Hymnie”*). *Kubacki o „Hymnie”* jest to jeden z bardzo interesujących, krótkich esejów Przybosia. Poeta opisuje tu nie tylko stany uczuciowe, które stały się załącznikiem wiersza, ale dokonuje również weryfikacji własnych odczytań utworu romantycznego na tle jego krytycznych interpretacji. Skłania się też – po lekturze tekstu Wacława Kubackiego i własnych przemyśleniach – ku modyfikacji własnego liryku. Zob. *Sytuacje liryczne...*, s. 94 (tu odnajdziemy także odwołanie do *Sensu poetyckiego*. T. 2, s. 236), s. 95 oraz s. 269 (dedykowany niegdyś Wacławowi Kubackiemu wiersz *Przypisek do „Hymnu”*). Por. także M. Tatarski: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław 1973, s. 172–173. Za sprawą fragmentarycznego, „urwanego” przywołania wiersza Słowackiego w *Rozłamie dwóch mórz* Przyboś zwraca uwagę na akt patrzenia oraz – w całym wierszu – na rolę wzroku w procesie poznania, odniesionego jednocześnie do innych zmysłów człowieka. Warto pamiętać, że to zaledwie jedna z możliwych opcji interpretacyjnych. Za zwrócenie uwagi na tę także istotną strategię intertekstualną w twórczości Przybosia oraz na charakterystyczny, zmierzający do wyzyskania nowych znaczeń, sposób cytowania bardzo dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi.

matu innego autora stanowi bezpośrednie wskazanie intertekstualnych nawiązań, po drugie – zabieg na tekście, którego dokonuje Przyboś, cytując niepełne zdanie (i zarazem niepełny wers), staje się ingerencją nieobojętną, rzutującą na sposób odczytywania *Rzeczy poetyckiej*. Bez uzupełnień można bowiem początkowy fragment potraktować jako całkowicie oderwany od tekstu-źródła i sięgający awangardowych założeń manifest przemiany dotychczasowego świata, zwłaszcza w obliczu poczucia jego dojmującej niewystarczalności czy nieprzystawalności do obecnych wymogów. Podstawowym zadaniem okazuje się wynalezienie „nowego świata”. Znamienne w kontekście wewnętrznej dialogiczności wiersza Przybosia okazuje się użycie liczby mnogiej i podkreślenie właściwie nieograniczonej mocy kreacyjnej człowieka, który tworzy w poczuciu własnych możliwości i siły. Graficznie wyeksponowany równoważnik zdania: „Przeszedłszy okopy rzeczywistości” nabiera jednak w dwudziestowiecznym liryku specyficznego wydźwięku. O ile w odniesieniu do świata przedstawionego *Assunty* fragment ten bywał tłumaczony zawsze wspólnie z innymi strofami jako wyraz metafizycznych pragnień bohatera, jako świadomie wybrana droga „ku miłości, ku miłości metafizycznej, ku miłości zsakralizowanej, ale też ku miłości – ludzkiej”<sup>51</sup>, to w wypadku monologicznego wiersza autora tomu

---

<sup>51</sup> R. Doktor: „*Assunta*” jako poemat miłosny. „*Studia Norwidiana*” 1993, nr 11, s. 82. W innym kontekście, o „Przybosiu metafizycznym”, pisał Edward Balcerzan: *Przyboś metafizyczny*. W: Idem: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997, s. 45–58. Agnieszka Kwiatkowska zauważa natomiast, iż „Niewielu badaczy dostrzega w twórczości Przybosia wątki metafizyczne”. Pisała o tym m.in. Bogusława Latawiec w *Zapiskach o „Zapiskach bez daty”* („*Kresy*” 1993, nr 14, s. 232–236) i wspomniała Anna Legeżyńska w (napisanej wraz z B. Kaniewską i P. Śliwińskim) *Literaturze polskiej XX wieku* (Poznań 2005, s. 252). Zob. A. Kwiatkowska: *W poszukiwaniu metafizyki. Między Balcerzanem a Przybosiem*. W: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007, s. 376. Pytanie: Czy Przyboś jest poetą metafizycznym? stawia również M.P. Markowski. W: *Stulecie Przybosia...*, s. 377–385. Zob. też wyznania Bogusławy Latawiec: „Terminowałam u Przybosia, który wbrew utartym poglądom jest jednym z najbardziej mistycznych poetów. Olśnienia żyjącym, zadziwieniam, lęki przed utajonym, stany zrodzone z gwałtownych metamorfoz martwego w żywe, zawsze mają u niego – jak u mistyków – rodowód w sprawdzalnej rzeczywistości. To nasze oczy dopiero, słuch, węch doprowadzają do tajemniczych ożywień, zmiany miejsc, rodzą niezwykłość”. *Razem tu koncertujemy*. Poznań 1999, s. 77.

Na znak wynalazczość ogranicza się (?) do „rzeczy” poetyckiej, rozumiecie rozumianej. W poemacie Norwida oprócz płaszczyznowego układu przemierzanej przestrzeni równie istotny jest układ wertykalny, pionowa linia łącząca ziemię i niebo, którą zapowiada imię głównej postaci (*Assunta*), właściwy jej gest wznoszenia oczu ku niebiosom, wreszcie spojrzenie bohatera, który wyznaje: „I w górę patrzę... nie tylko wokoło”.

U Przybosa rzeczywistość zamyka się w okowach zdania. Wielokrotnie podkreślany status „pisanej alei” sugeruje rozdział między rzeczywistością pozajęzykową i tą kreowaną w języku, wedle wymogów poetyckiej konstrukcji. Linia demarkacyjna między realnym światem a słowem zarysowuje się coraz wyraźniej. W *Rzeczy poetyckiej* „poetyckie wyzwanie rzucone »wypowiadalności« świata”<sup>52</sup> rozpisane zostaje na dwa ścierające się głosy toczącego ze sobą dyskusję podmiotu. „De-kompozycja własnego ja”<sup>53</sup>, która umożliwia prezentację odmiennych stanowisk w kwestii wyrażalności świata i siebie, jest – co ważne – przeprowadzona z rozmysłem. Odzyskiwanie pierwotnej jedności dokonuje się w niedookreślonym „teraz”, w *praesens* agonu, który w rezultacie ma doprowadzić do konsensusu i scalenia obu wymiarów „ja”:

Lecz ja...  
– nie! –  
lecz ty mi we mnie przecyzysz.  
Mierzysz nisko porywy  
i cele,  
podwyższasz, sądząc, pobudki.  
Im bardziej stajesz się ludzki,  
tym trwalej jestem ranliwy.  
Trwa spór – i za sporem pościg...

Dyskusja na temat mimetycznych zdolności literatury, ograniczeń w wyrażaniu rzeczywistości, związków języka ze światem zewnętrznym okazuje się niezbędną w uznaniu i dookreśleniu roli liryka. Proces

<sup>52</sup> G. Steiner: *Rzeczywiste obecności...*, s. 79.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 110.



utwierdzania siebie jako poety ma tutaj wymiar nie tylko wewnętrzny, ale również *stricte* realny, osobowy, o czym dowiadujemy się z listów Przybosia do Brzękowskiego:

Nie wiem, czy czytałeś moją *Rzecz poetycką*. Opatrzyłem ją mottem z Twojej *Myśli o stałym zajęciu*, ale go opuszczono <z winy jednego faceta zbyt gorliwego w redakcji – powiedziałem tam już, co o tym myślę.> [...] *Moja Rzecz poetycka* nie jest polemiką z Twoją koncepcją poezji, lecz ze mną samym, patrzącym na Twój wiersz. To ja ze sobą samym polemizuję i dyskutuję, bo jakże mogłoby być inaczej w wierszu, który zastanawia się nad istotą poezji, a nie – jak mój dawny *Głos o poezji* – atakującym „pryszczatych” pamfletem. Ale Twój komentarz, jak to sobie mógłby tłumaczyć polonista, uświadomił mi, że może lepiej, żeby tego uniknąć, stało się, iż mi to motto pewien głupek skreślił<sup>54</sup>.

Niezbadane są losy wydawnicze wierszy. Bez względu jednak na decyzje (redaktora, a później samego Przybosia) dotyczące ostatecznego kształtu utworu i obecności motta, które można traktować jako „nacechowaną dialogowo replikę w stosunku do innych wypowiedzi (m.in. do źródła cytatu, utworu zapożyczającego i jego tytułu)”<sup>55</sup>, *Rzecz poetycka* służy przedstawieniu dwóch postaw wobec języka i rzeczywistości, uwikłanych dodatkowo w nieustanny proces formowania się podmiotu. Na pierwszy plan wysuwa się jednak nie asymptotyczne zbliżanie się „ja” tekstowego z „ja” autorskim, lecz poetycka analiza reprezentacji, która obecnie urasta do jednego z najważniejszych problemów i w teorii, i w *praxis* literatury. *Rzecz poetycka*, bardziej może niż inne utwory Przybosia o zbliżonej tematyce, wpisuje się więc, na dwa dopełniające się głosy, w

zasadniczy spór między dwiema najważniejszymi orientacjami nowocześniejszej literatury: tej, która poszukując esencji (istoty przedmiotu czy rzeczywistości) kończy na kulcie sztuki, ubóstwieniu samej siebie – oraz tej, która dążąc do uchwycenia „całej” rzeczywistości

---

<sup>54</sup> J. Przybóś: *Utwory poetyckie...*, T. 2, s. 648 (objaśnienia).

<sup>55</sup> M. Jonca: *Funkcje motta w liryce*. „Litteraria” XX, 1988, s. 123.

w jej niepowtarzalnej jednostkowości kończy na pielęgnowaniu i pieczołowitym utrwalaniu wszelkich (nawet najbliższych) przejawów „wielowarstwowych konkretów” (to określenie Miłosza), z których składa się ludzkie doświadczenie realności<sup>56</sup>.

Osiągnięcie całkowitego porozumienia okazuje się niemożliwe – zarówno przy przekonaniu o *stricte* autotelicznej funkcji literatury, jak i przy mniej lub bardziej rozpaczliwych próbach wyrażenia rzeczywistości w słowie. *Rzecz poetycka* wydaje się „praktykowaniem siebie” w różnoimiennej poetyckiej materii:

Gdybym  
nawet władał drzewami jak ci wyrwidęby  
i machał pniami po niebie  
zapisując po skraj biały obłok,  
nie zdziałałbym, przerabiając siebie  
tobą,  
więcej, niż najmniej słów. Za wiele  
o te, które myśl twoja niszczy.

Kierunek zależności, wskazany przez mówiącego, jest jednak zasadniczo inny niż w poprzednim fragmencie, poświęconym rekapitulacji literackich poczynañ „ty”. Podstawą staje się postrzegana rzeczywistość, będąca pożywką dla zmetaforyzowanego opisu. To właśnie rzeczywistość, ma zostać odczytana jako pierwsza, choć dopuszcza się ingerencję i kreatywność człowieka. Można by wręcz mówić o przewrotnym *imitatio* aktu pisania. Utarte zwroty, frazeologizmy przekute w nowe sformułowania bazujące na polisemii słów i mnogości skojarzeń (*vide*: wieloznaczność czasownika „władać” przywodzi na myśl, oprócz władania piórem, władanie mieczem i jeszcze wcześniejsze – ziemią) nakazują zastanowić

---

<sup>56</sup> R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 10. Badacz proponuje tu porównawczą lekturę dwóch wierszy: *Studium dwóch gruszek* Wallace’a Stevensa oraz fragmentu poematu Czesława Miłosza *Po ziemi naszej*, z uwagi na całkowicie odmienne podejście obu poetów do problemu związków liryki (czy szerzej – literatury) z rzeczywistością.

się, czy natura wciąż „mieści się w niewielkiej przestrzeni, która powstaje między semiologią a hermeneutyką”<sup>57</sup>. Zwieńczeniem wewnętrznych zmagani i refleksji nad związkami języka i świata okazują się jednak teksty poetyckie: wiersze zebrane w tomiku *Najmniej słów*<sup>58</sup>. Frazy:

nie zdziałalbym, przerabiając siebie  
tobą,  
więcej, niż najmniej słów

mogą zatem stanowić doskonały przykład intertekstualności autarkicznej<sup>59</sup>, autorskiego odesłania do własnych utworów i jednocześnie szkiców krytycznych o charakterze programowym. Kategoryczne żądanie ekonomii słowa bywa odczytywane w kontekście artystycznych oraz ideowych założeń autora *Vade-mecum*. Jak przekonuje Barbara Łazińska:

Za jeszcze jedną cechę wiążącą język Przybosa z koncepcjami Norwida uznać należy niechęć do wielosłownia, nadmiaru epitetów wyrażoną hasłem „najmniej słów” [...]. Hasło to wydaje się nieomal dosłownym powtórzeniem postulatu wyrażonego w traktacie *Milczenie*. Wielcy klasyczni twórcy poszukiwali bowiem „ile tylko można najmniejszej liczby słów do wypowiedzenia jakiej treści”. Milczenie, zwłaszcza w późnym okresie twórczości, również jest stałym elementem języka poetyckiego awangardzisty. Trudno nie dojrzeć w utworach [...] poświęconych temu problemowi Norwidowskiego dziedzictwa<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> M. Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2000, s. 55.

<sup>58</sup> Zob. J. Przyboś: *Najmniej słów*. Kraków 1955 oraz *Juliana Przybosa najmniej słów: analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1991.

<sup>59</sup> „Jedną z postaci intertekstualności jest autointekstualność, czyli odwołanie się do dzieł własnych, np. w formie autocytatu. L. Dällenbach w interesującym artykule (*Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, nr 27) określił ją jako intertekstualność autarkiczną”. M. Głowiński: *Intekstualność, groteska...*, s. 10. O intertekstualności zob. też R. Nycz: *Intekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.

<sup>60</sup> B. Łazińska: *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002, s. 232. O nawiązaniach do poetyki Przybosa – formułowanej i realizowanej – interesująco pisze A. Węgrzyniakowa. Zob. *Uczennice Przybosa*. W: *Stulecie Przybosa...*, s. 177–190.

Oczywiście można tu upatrywać podobieństw, jednak Przyboś, pisząc o wymogu kondensacji słów w poezji, powołuje się na zgoła inne źródła, a tym samym utwierdza nas w przekonaniu, iż nawet najdokładniejsze powtórzenie nieodwołalnie nosi znamiona zmiany. Wiadomo, iż

kwestia podobieństwa dwóch lub więcej następujących po sobie sformułowań nastręcza cały szereg problemów. W jakim sensie i na podstawie jakich kryteriów można oświadczyć: „to już było powiedziane”, „znajdujemy już to samo w tym a tym tekście”, „zdanie to jest już bardzo bliskie tamtego” itp. [...] Fakt, że dwie wypowiedzi są zupełnie identyczne, że tworzą je te same słowa użyte w tym samym znaczeniu, nie upoważnia – jak wiemy – do całkowitego ich utożsamiania. [...] Pełna identyczność nie stanowi więc kryterium<sup>61</sup>.

Nawet jeśli uznamy za słuszne rozpatrywać ów konkretny wers *Rzeczy poetyckiej* w kategoriach „tradycji aktywnej realizowanej”, traktując owo „najmniej słów” jak „wyznaczoną przez tekst, obligatoryjną przestrzeń intertekstualną”<sup>62</sup>, to brak przekonujących argumentów, by wskazywane zależności udowodnić bez uciekania się do ogólników, które okazują się niemal zupełnie bezużyteczne w toku analizy. Autor *Sponad* lokuje ideę ekonomii języka w czasach jemu współczesnych i z dumą wyznaje:

[...] niemałą satysfakcją jest dziś dla mnie odkrycie, że E. Pound dopiero w roku 1939 określił wielką literaturę jako język naładowany znaczeniami do ostatecznych granic, gdy ja w r. 1930, w komunikacie grupy „a.r.” (artyści rewolucyjni) zdefiniowałem poezję jako „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów”<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> M. Foucault: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. Siemek. Wstęp J. Topolski. Warszawa 1977, s. 176.

<sup>62</sup> S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 82.

<sup>63</sup> J. Przyboś: *Sens poetycki*. T. 1..., s. 49. Ezra Pound w *ABC czytania* stwierdza: „Wielka literatura jest po prostu językiem naładowanym znaczeniem do ostatecznych granic”. Zob. *ABC czytania*. Przeł. K. Biskupski. W: *Nowa krytyka*. Wybór H. Krzeczkowski. Wstęp i opr. Z. Łapiński. Warszawa 1983, s. 55. Roland Barthes sądzi natomiast, iż „literatura jest w istocie kosztownym systemem informacji. [...] o ile literatura jest jednolicie kosztowna, to istnieje kilka ekonomii luksusu, które mogą się zmieniać zależnie od epoki i społeczeństwa [...]”. Zob. *Analiza retoryczna*. Przeł. K. Falińska. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 254.

Przyczyną niemożliwości wyjścia poza granice słowa jest ambiwalentne podejście „ja” do problemu związków języka i rzeczywistości. Eliptyczne podsumowanie:

Za wiele  
o te, które myśl twoja niszczy.

po raz kolejny nakazuje zastanowić się nad dotkliwą antynomią reprezentacji: w słowie obecna jest już tylko nieobecność świata<sup>64</sup>. Propozycję innego rozwiązania, u którego podstaw znajduje się nakierowanie na realną rzeczywistość wbrew przekonaniu o całkowitej samowystarczalności literatury, podważa wieloznaczność ostatniego wyrazu:

Lecz gdybyś przyjął godło,  
jakie nadałem pragnieniom i żądom,  
ich kształt i plany ich wcieleń,  
to [...]  
ty podbijając planetarne niebo  
już dawno wyleciałbyś, po nocy nie błędząc,  
na księżyc dosłowny.

Określenie „dosłowny” początkowo wpisuje się w wizję zdobywania wszechświata, ostatecznie jednak w zwyciężoną przez literackość, do-literowość, martwą literę. Ruch odśrodkowy, na zewnątrz, ku pozaziemskiej rzeczywistości („wyleciałbyś [...] na księżyc dosłowny”) zatrzymany zostaje w samym centrum słowa, które dotychczasowe dążenia skupia docelowo na sobie. Jeśli „wcielać” oznacza „nadać czemuś realną postać, formę; [...] uzmysławiać, wyrażać, urzeczywistniać”<sup>65</sup>, to – paradoksalnie – jedynym ucieleśnieniem pragnień okazuje się w ostatecznym rozrachunku wiersz. Nieustannie prowokowany autodialog:

---

<sup>64</sup> Parafrazuję tu tytuł jednego z rozdziałów (*Reprezentacja jako antynomia: obecna nieobecność*) książki Stanisława Lema. Zob. *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968, s. 67–70.

<sup>65</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 9. Warszawa 1967, s. 892–893.

I że ty, co więcej,  
gotów byłeś wszystkim drogowskazom  
do skłóconych koło mnie  
sezonów w piekle z paleniskiem  
wyobraźni  
i z ogniskiem myśli  
popodstawiać co dnia  
zamiennie  
(dla wiarygodności i dla niepoznaki)  
swoje ręce?  
I że nie żałowałeś na całopalenie  
rąk  
moich, trzymających w palcach pióro z ognia?

budowany w oparciu o mnogość intertekstualnych nawiązań i skupionych wokół obrazów ognia metafor, ujawnia konieczność ofiary, dobrowolnego całopalenia, które oznaczać może złożenie na ołtarzu poezji zarówno poza-językowej rzeczywistości, jak i trybutu wobec poprzedników (*vide*: widoczna również w tym fragmencie fascynacja twórczością Słowackiego). Forma wiersza sprzyja nie tylko ujawnianiu wątpliwości. Naprzemienne ułożenie głosów, kontrastowe zestawianie stanowisk sprawia, iż *Rzecz poetycka* staje się nie tylko ćwiczeniem w rzemiośle, ale też ćwiczeniem intelektualnym, filozoficznym rozważaniem związków między poezją i rzeczywistością. Zmienność punktów widzenia, gramatyczne kategorie „ja” i „ty” służą nie tylko przedstawieniu poglądów na temat możliwości i ograniczeń językowej reprezentacji, stanowią również jeden z możliwych sposobów ukazywania problemu relacji między autorem i podmiotem tekstu. Próba pogodzenia wewnętrznych sprzeczności wiąże się z pragnieniem osiągnięcia równowagi (chwiejnej?) między światem rzeczywistym i wypowiedzanym. W liryku *Kwiat nieznany* Przybóś zwraca uwagę przede wszystkim na podwójność referencji: słowo „kwiat” odsyła tu „do wewnątrz”, do wiersza, oraz „na zewnątrz”, do zmysłowo doznawanego i zatrzymanego we wspomnieniu świata:

[...] kwiat sam wyszedł z druku i czytany pachnie  
podwójnie, bo na światy  
dwa:  
jeden – ten stronicy,  
drugi też ten – lecz szerszy: w Arezzo... w Gwoźnicy

Powtórzony zaimek „ten” zaznacza związek między typograficznie unieruchomionym na kartach książki słowem – „kwiatem” i zachowanym w pamięci obrazem realnego kwiatu, powielanym i rozprzestrzewanym na zakreślonej przez toponimy (Gwoźnica, Arezzo) autobiograficznej mapie. Oswajanie świata:

... żeby się stamtąd jaki kwiat nieznany  
i nienazwany  
(jakiegom nawet nazwą nie zwąchał dotychczas)  
[...]  
na grzędce zwrotki w mojej mowie przyjął  
i wyraźniej, niżli w trawie, w wyobraźni bujał...

w obliczu nieznajomości nazwy i niepełności bezpośredniego doznania dokonać się może już tylko w wierszu, w peryfrastycznym opisie przypominanego desygnatu, który służy również symbolicznemu uporządkowaniu przeszłości. Dlatego też pojawiają się inne nazwy – miejsca narodzin Przybosa czy też jednego z miast, które poeta odwiedził podczas pobytu we Włoszech. Zdaniem psychologów:

Rzeczy będące źródłem naszych wrażeń zmysłowych rozpatrujemy poprzez klasyfikowanie ich, co jest czynnością intelektualną, myślową; klasyfikowanie ich zaś odbywa się za pomocą nazywania (w mowie głośnej lub wewnętrznej) spostrzeganych rzeczy<sup>66</sup>.

W *Kwiecie nieznanym* „zmysł kontaktu”<sup>67</sup>, jakim (obok smaku) jest węch<sup>68</sup>, okazuje się niewystarczający do poznania; zanurzony w doznaniach zmy-

<sup>66</sup> E. Grodziński: *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*. Wrocław 1978, s. 38–39. Fragment ten, opatrując szczegółowym komentarzem, cytuję również Agnieszka Kluba: *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 120.

<sup>67</sup> M. Dufrenne: *L'oeil et l'oreille. Essai*. Québec 1987. Cyt. za: M. Gołaszewska: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa–Kraków 1997, s. 116.

<sup>68</sup> Trudno się oprzeć skojarzeniom z „sensualistyczną antropologią”. E.B. de Condillaca. Zob. *O pochodzeniu poznania ludzkiego. Gramatyka*. Przeł. K. Brończyk. Gramatykę przeł. i wstępem opatrzył T. Bartel. Kraków 1952. *Sensualistyczna antropologia* to tytuł podrozdziału pracy Z. Kuderowicz: *Filozofia nowożytniej Europy*. Warszawa 1989, s. 408.

słowych podmiot domaga się wyróżniającej nazwy. Stąd neologizm „nienazwany”, który łączy poczucie sensualnego niedosytu z brakiem słowa, które umożliwiłoby adekwatne (?) rozpoznanie elementu rzeczywistości, i umieszczone w nawiasie wyjaśnienie („jakiegom nawet nazwą nie zwa-chał dotychczas”). Podobnie jak w *Rzeczy poetyckiej* mamy tu do czynienia ze specyficzną plecionką przedstawień, zawikłaną teksturą. Każdy z tych wierszy uwidacznia szczególną właściwość literackiej reprezentacji, która

jest [...] zastępowaniem i wskazywaniem jednocześnie; [...] operacja ta dokonuje się na dwa nie dające się ani zredukować, ani w zwykłym sensie przedstawić sposoby. [...] mimetyczna inwencja [...] dokonuje zarazem stworzenia i odkrycia istniejącej formy, odsyła na przemian do literatury i pozaliterackiego doświadczenia<sup>69</sup>.

W *Rzeczy poetyckiej* odnajdziemy też refleksję Przybosa nad specyfiką aktu twórczego, pytanie o antropologiczny i zarazem etyczny wymiar już nie tylko poezji:

Pracować z honorem  
to robiąc rzecz  
wracać od ręki do głowy  
tak długo, aż się spod tej rzeczy  
podniesie myśl i wyświeci ją do cna.

Lecz gdzie jest jej (myśli – rzeczy) wnętrze?  
We wszczętym jej wybuchu, spalającym nas?  
W tworzącej ręce?  
Albo raczej:  
między zewnątrz a początkiem  
wciąż wytwarzanego przez człowieka jego człowieczeństwa?

---

<sup>69</sup> R. Nycz: *Tekstowy świat. Postmodernizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 249, 253. Używając wyżej określenia „plecionka przedstawień”, zapożyczam się u badacza, któremu zawdzięczam inspirację. Nycz wspomina bowiem o dziełach, które „ujawniają swą bezpośrednią »nieczytelność« (czy to przez zatarcie rzeczowych odniesień, czy to przez niespójność, spłot różnych form reprezentacji)”. Ibidem, s. 253. Oczywiście można się również zastanawiać nad semantycznymi obciążeniami obu terminów (przedstawienia i reprezentacji), zwłaszcza w filozofii i estetyce, przede wszystkim jednak na gruncie teologii. Szczegółowo te kwestie omawia m.in. Michał Paweł Markowski w książce: *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.



Barbara Łazińska w poglądach Przybośia na temat roli i specyfiki poezji pomieszczonych w *Zapiskach bez daty* upatruje kontynuacji Norwidowej myśli o powinnościach sztuki, włączając w to zagadnienie pracy. Podkreśla, iż stwierdzenie dwudziestowiecznego artysty:

Mnie układanie wiersza wydawało się zawsze  
 robieniem czegoś, dźwiganiem, przenoszeniem,  
 wprawianiem w ruch, wznoszeniem, budowaniem  
 – a więc dalszym, duchowym ciągiem prac fizycznych. [...] Twórczość uważałem więc i uważam  
 za naturalną, choć bardzo daleką konsekwencję  
 wytwórczości [J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*,  
 s. 326–327 – przyp. M.R.].

do złudzenia przypomina fragment *Promethidiona*:

To w tym – o pięknem przypowieść ma leży!...  
 I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,  
 Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,  
 Nie jak zabawkę ani jak naukę,  
 Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła  
 I jak najniższą modlitwę anioła.

[*Promethidion*; III, s. 445–466]

Z kolei przekonanie o utylitarnym znaczeniu sztuki w społeczeństwie i jej roli w duchowym doskonaleniu zbiorowości wyrażone słowami

Wytwarza się po to, żeby spożywać, zaspokoić  
 potrzeby i odnowić siły; tworzy się, żeby spoży-  
 wając dzieło sztuki, karmić duszę, a więc rozwijać  
 wrażliwość i wyobraźnię, pobudzać umysł, uszla-  
 chetniać uczucia [J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*,  
 s. 326–327 – przyp. M.R.].

wyduje się wręcz dyskursywną parafrazą innego ustępu:

Bo piękno na to jest, by zachwycić  
 Do pracy – praca, by się zmartwychwstało

[*Promethidion*; III, s. 440]<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> B. Łazińska: *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002, s. 234–235.

W wypadku twórczości Norwida powinniśmy być czujni w dwójnasób – pozorna łatwość doboru odpowiednich wersów wynika bowiem z przyzwyczajenia, by w obliczu jawnych i wielokrotnie powtarzanych deklaracji Przybosa, traktować go jak jednego z „późnych wnuków” dziewiętnastowiecznego poety, a nawet jako jednego z ich najwybitniejszych przedstawicieli. Tymczasem nie zapominajmy, iż wypowiedź Przybosa jest zawisła od warunków, w jakich przyszło mu żyć i tworzyć oraz – w pewnym stopniu – od jego fascynacji ideologicznych. Stąd pytanie, czy wyznania z *Zapisków bez daty* można odczytywać z całkowitym zawieszeniem potencjalnych odniesień do *Promethidiona* bez uszczerbku dla każdego z tych tekstów. Wydaje się, że Przyboś, którego wywodom, ze zrozumiałych względów, zupełnie brak zabarwienia religijnego, cechującego dialogi Bogumiła i Wiesława, zbliża się do wykładni sztuki i pracy zawartej w *Promethidionie* wtedy, gdy zdaje się mówić, iż „wcielenie, kształtowanie wymaga nie tylko zdolności, również wysiłku”<sup>71</sup>. Sztuka, w odróżnieniu od innych dziedzin wytwórczości, służących zaspokojeniu podstawowych potrzeb, staje się pożywką dla duszy i ożywczą pobudką dla umysłu. Pamiętajmy jednak, iż Norwid „nie ograniczał funkcji sztuki do sfery duchowej (sztuka nie powinna być »jakąś nad-zmysłową ekstazyczką«<sup>72</sup>), że wiązał jej działanie z konkretną ludzką pracą [...] Nie wyróżniał [...] wbrew większości swych współczesnych, »sztuk pięknych«<sup>73</sup>. Przytoczony już fragment *Rzeczy poetyckiej* można wszak rozpatrywać, odwołując się do źródłowego rozumienia greckiego *ars*, łacińskiego *techné*, które

nawet jeszcze w początkach ery nowożytnej [...] znaczyły tyle, co umiejętność, mianowicie – umiejętność zrobienia jakiegoś przedmiotu, domu, posągu, okrętu, łóżka, odzieży [...]. Sztuka [...] w starożytności i w wiekach średnich, miała tedy zakres znacznie szerszy od tego, jaki ma dziś. Obejmowała nie tylko sztuki piękne, ale także rzemiosła; malarstwo było sztuką w tym samym stopniu, co krawiec-

<sup>71</sup> C. Norwid: *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Wstęp S. Sawicki. Kraków 1997, s. 16. Por. B. Kuczera-Chachulska: „Czas siły – zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin 1998.

<sup>72</sup> PWsz VI, s. 596, fragment z tekstu Norwida *Krytycy i artyści*.

<sup>73</sup> C. Norwid: *Promethidion...*, s. 19, 17.

two. Nazywano sztuką nie tylko umiejętną *produkcję*, ale przede wszystkim samą *umiejętność* produkowania, znajomość reguł, *wiedzę* fachową<sup>74</sup>

a więc jako wciąż ponawiane pytanie o relację między wytworem i filozofią wytworu, włączając w zakres tych rozważań sztukę poetycką. Jeszcze jeden głos w sporze „o pojęcie sztuki”<sup>75</sup>, o status i rolę poezji? Zapewne. Ale jednocześnie rozbudowana refleksja nad celowością własnych działań jako poety, mimetycznymi zdolnościami literatury, możliwościami uchwycenia świata w słowie zamkniętym w karbach liryki. Niedopełnienie, bolesna niemożność uzgodnienia różnych sposobów widzenia i opisu rzeczywistości szczególnie silnie objawiają się w finalnych partiach wiersza:

Lecz po to, aby wyżej  
podnieść głos do udźwignięcia ostatniego słowa,  
co przeważy w poemacie wszystko,  
brak mi w tobie przeciwko mnie  
nas.

Świadomość niestabilności poetyckiego podmiotu, „polemika »wewnętrzna«”<sup>76</sup>, której zwieńczeniem okazuje się – w miejsce prostego rozwiązania – wielość pytań, nie zapewnia jeszcze osiągnięcia (upragnionej?) jedności. „Podniesienie głosu”, otwierające ostatnią całość utworu, może być zarówno okrzykiem zachwytu nad nieogarnioną różnorodnością świata, jak i wyrazem bezradności wobec tego ogromu:

---

<sup>74</sup> W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – od twórczość – przeżycia estetyczne*. Warszawa 1988, s. 21–22.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>76</sup> Pisząc o *Jednorożcu*, Jerzy Kwiatkowski stwierdza: „Dwie dyskutujące ze sobą »osoby«, oznacza (jak w »dialogowych« recenzjach czy szkicach krytycznych) jako A i B, zachowując tu jeszcze znaczną suwerenność. Poeta usiłuje nawet – małą zresztą przywiązując do tego wagę – przedstawić osobę B jako nie-pisarza. Niewątpliwie jednak, jest to spór dwu postaw Przybosiowskich, zatem – polemika »wewnętrzna«”. *Świat poetycki Julian Przybosia*. Kraków 1972, s. 266.

A rzeczy tak wiele!  
Po co?  
Czy po to, aby wyrzec  
pierwszą rzecz wolną,  
będącą  
nie ponad ziemią, ale jeszcze na niej  
w stanie  
nieważkości –  
równoważną myśli?

Czy „rzeczy” są po coś? Czy przypisane są jakiemuś celowi? Jak sobie radzić z poczuciem ich nadmiaru? Wszystkie te kwestie pozostają otwarte. Autor *Linii i gwaru* ponownie ucieka się do gry słów, do znaczących powtórzeń, potęgujących polisemię aliteracji. „Wyrzec [...] rzecz” to bowiem zarówno wypowiedzieć słowo, jak i uchwycić w tym słowie fragment świata. Stan nieważkości nie tylko odsyła do wspomnianych w wierszu międzyplanetarnych (a przynajmniej pozaziemskich) podróży. Odrywanie rzeczy od ziemi po to, by stała się „równoważna myśli”, to nic innego, jak również metaforyczny i eliptyczny opis procesu abstrahowania. Ważka to nieważkość, bo leżąca u podstaw wszelkich czynności intelektu, a jednocześnie, choć o tym napomyka Przyboś w innym wierszu, często związana z nazywaniem. Tym poetyckim i tym najbardziej fundamentalnym, które służy osławianiu świata.

W *Całości słowa*, którą jeden z badaczy twórczości autora *Vademecum* uznał za wiersz „[...] bodaj najwyższej poetyckiej próby spośród [...] Przybosiowych »norwidianów«”<sup>77</sup>, odnaleźć można intrygujący fragment, bazujący na podobnej, co wcześniejszy urywek z *Rzeczy poetyckiej*, leksyce:

Rzeczy tracą człowieka, swój herb; głuche  
świecą w wyprowadzonej z nich ciemno wyżynie.  
Na przedmiotach osiadłe pyłem ich osławy  
słowa  
nieważkie

---

<sup>77</sup> P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin 2000, s. 23.

lecą w dół  
za podmuchem –  
-----  
-----

(O)sława przedmiotu, na mocy romantycznej (dodajmy: błędnie wyprowadzanej) etymologii, dopomina się o słowo, które dźwięczy w powtórzeniu, zamierzonej aliteracji. „Nieważkie” znaczy tutaj tyle, co lekkie jak pył, wydane na pastwę najbliższego wiatru (a może oddechu?). W przeciwieństwie do ruchu rzeczy w górę, postulowanego w finalnym obrazie *Rzeczy poetyckiej*, mamy w tym przypadku do czynienia z sugerowanym również przez formę graficzną wiersza, stopniowym opadaniem słów, ich odpadaniem od rzeczy, rozwarstwianiem, separacją. Czy przez to słowa – „nieważkie”, choć podległe prawom grawitacji, oddzielone od przedmiotu – okazują się mniej ważne, mniej istotne niż sama rzecz? Wszak „Słowo chce być słowem celnym – to zaś znaczy, że słowo nie tylko przedstawia mnie samemu rzecz, o której mówi, lecz stawia ją przed oczyma również temu, do kogo mówię”<sup>78</sup>. Nieobecność człowieka i słowa wytrącają rzeczy z porządku rozróżniania i oznaczania, pozbawione „herbu” zachowują swój aspekt materialny i pozostają dostępne zmysłowemu poznaniu. Czy zatem „mielibyśmy [...] przed sobą taką oto sytuację: rzecz-słowo zapewnia bycie jakiejś innej rzeczy”<sup>79</sup>? Jaką rolę odgrywa tutaj człowiek, a jaką człowiek-poeta? Pierwsza część wiersza, którą otwiera opis powtarzalności codziennych działań, służy wskazaniu analogii między budową domu i konstruowaniem utworu poetyckiego:

Tyle razy codziennie od tyłu lat w górę  
idąc po schodach z piętra na piętro i ponad  
(...tj. chyba w rym nad tym kraczący jak wrona:  
w chmurę...)  
liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą  
brał – zamiast jak z kamienia słowo  
po słowie – sam ten spod nich kamień,

<sup>78</sup> H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybór, opr. i wstęp K. Michalski. Przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 2000, s. 59.

<sup>79</sup> M. Heidegger: *W drodze do języka*. Przeł. J. Mizera. Kraków 2000, s. 141.

to i tak byś nad moją słowotwórczą głową  
wystawił (wysławił)  
ponad domem, tą skałą z wydrążoną grotą  
(tyle tylko, że nie pod-, ale że nad-ziemną),  
dom – nowość  
od fundamentu z dachów po obłok i nawis  
przelotnych samolotów  
i pyszniłbyś się skryty pod nimi nade mną,  
strosząc mi włosy pionem i wprawiając ramię  
w obrót śmigła wśród pięter pod stu sufitami!...

Szczególna to architektura: nie tylko, by rzec po norwidowemu – „architektura słowa” [PWsz III, s. 434], ale też siedziby ludzkiej. Jeśli „zadomowienie łączy się z członem *dem*, który w sanskrycie konotował »budowanie« i »tworzenie«, jak w słowie »демиург«<sup>80</sup>, to fragment:

liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą  
brał – zamiast jak z kamienia słowo  
po słowie – sam ten spod nich kamień,  
to i tak byś nad moją słowotwórczą głową  
wystawił (wysławił)  
ponad domem, tą skałą z wydrążoną grotą  
(tyle tylko, że nie pod-, ale że nad-ziemną),  
dom – nowość

nie tylko włącza w zagospodarowywaną przestrzeń model ludzkiego ciała<sup>81</sup> („nad moją słowotwórczą głową”), ale jednocześnie zwraca uwagę na aktywność nazwotwórczą człowieka. Przerzutnia: „zamiast jak z kamienia słowo / po słowie”, oprócz metafory „słowo jak z kamienia”, która przywodzi na myśl skazanie „na ciężkie norwidy”<sup>82</sup> obcowania z oporną materią języka,

<sup>80</sup> A. Legeżyńska: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 15.

<sup>81</sup> Zob. A. Guriewicz: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 46. Oczywiście w wierszu Przybosia mamy do czynienia z zasadniczo innym sposobem pojmowania świata i świadomością własnej odrębności.

<sup>82</sup> Jest to parafraza sformułowania zaczerpniętego z wiersza Wisławy Szymborskiej *Wieczór autorski*: „Nie być bokserem, być poetą, / mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy, z braku masy mięśniowej demonstrować światu przyszłą lekturę szkolną

kieruje uwagę na sekwencję i kolejność następujących po sobie wyrazów („słowo / po słowie”) rozwijającej się poetyckiej opowieści. „Wznoszona” w ten sposób refleksja odsyła nas do innego wiersza Przybosa – *Kamień i znak*, również pochodzącego z tomu *Więcej o manifest*. Wahanie:

Jak zmówić ten kamień,  
pacierz zapomnień,  
jeden za wszystkie od małych do młyńskich,  
mamrocząc marmur, sepleniąc selenit,  
i jak się modlić, jeśli nie bezbożnie  
do jego obrazu w mózgu,  
kiedy szarość  
rozbłyśka  
i nagle  
(ja ujrzałem, tyś dotknął, a on stawiał twardy  
opór)  
on, jeden, we znak zmieniony jak menhir,  
jest,  
jest tak jaskrawo, będąc w bólu głowy  
diamentowym obrysem jej wnętrza,  
że stał swój powód leżący na drodze –

prowadzi do zaskakujących konkluzji. Zbigniew Bieńkowski, który uznał ten utwór za jedną z najważniejszych poetyckich wypowiedzi programowych Przybosa z późnego okresu jego twórczości, problematykę poruszaną w *Kamieniu i znaku* przybliży za pomocą licznych pytań:

Kamień przydrożny, nagrobny kamień wszystkich kamieni będących kiedykolwiek, symbol przemijania materii, a zarazem materia symbolu trwania, czymże jest i gdzie jest? W rzeczy samej? W wyobrażeniu siebie? W „niepozornej materii” czy „pozornej duszy”? Przybós, poeta niewątpliwego słowa, odkrywa dramat nieprzystawalności. Gdzie rzecz istnieje? W sobie czy w swoim obrazie w mózgu? Pomiędzy światem i jego znakiem rozlega się przestrzeń wątplenia. Bohater liryczny jest jednocześnie po stronie materii i po stronie swojego jej poznania,

---

– w najszczęśliwszym razie / – o Muzo. O Pegazie, / aniele koński”. *Poezje*. Przedmowa J. Kwiatkowski. Warszawa 1977, s. 85.

rozdarty pomiędzy siebie i siebie. [...] „Wymówić” w poetyce Przybosia znaczyło „stworzyć”. Czy „zmówić” ma oznaczać „unicestwić”? Funkcja słowa staje się antykreacyjna. Wyobrażenie rzeczy niszczy rzecz samą, która istniała po to jedynie, aby być powodem wyobrażenia<sup>83</sup>.

Rzecz zaczyna być ważna, kiedy ją postrzegam, zaczyna być ważna dzięki pojęciu, które daje jej inne niż realne istnienie. Przejście od znaku do desygnatu zastępuje Przyboś grą słowa i obrazu, różnymi typami abstrakcji. Ciąg aliteracji sugeruje próbę dopasowania słowa do rzeczy: marmur się mamrocze, selenit sepleni. Zamiast pacierza zjawia się kamień, testuje brzmienie nazwy, jednak miejsce rzeczy nieodwołalnie zajmuje słowo, słowo pojemne i złudne, hiperonim. Jeśli więc następuje tu „degradacja przedmiotu, rzeczy opisywanej, jej, by tak powiedzieć – od-rzeczowienie – z równoczesnym do-rzeczowaniem, urzeczowaniem substancji znaku, jego materialności”<sup>84</sup>, to *Całość słowa* podsuwa nam myśl radykalnie odmienną. Inaczej niż w *Kamieniu i znaku* pojawia się tu przynajmniej cień nadziei, że „jesteśmy powiadomieni o rzeczach, gdy słowo stoi do ich dyspozycji”<sup>85</sup>:

liczę, że gdybyś nawet z taką nieochotą  
brał – zamiast jak z kamienia słowo  
po słowie – sam ten spod nich kamień,  
to i tak byś nad moją słowotwórczą głową  
wystawił (wysławił)  
[...]  
dom – nowość  
od fundamentu z dachów po obłok

---

<sup>83</sup> Z. Bieńkowski: *Julian Przyboś „Kamień i znak”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001, s. 415. Sam Bieńkowski napisał wiersz *Esej o początku*, którego fragmenty, poczynając od wersów: „Kamień nie jest z gumy, / a przecież rozciąga się jak wieloznaczność: jest opoką, potęgą trwałości, ale także / kamieniem rzuconym na szaniec, / kamieniem spadłym z serca, / kamieniem przydrożnym, / kamieniem obrazu / ale także / kamieniem probierczym, / kamieniem filozoficznym [...]” analizuje Agata Stankowska. Zob. *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie*. Kraków 1998, s. 89–90.

<sup>84</sup> K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001, s. 11.

<sup>85</sup> M. Heidegger: *W drodze...*, s. 142.



Kamień na kamieniu, a na tym kamieniu słowo. Słowo – budulec, słowo dopominające się o „całość”. Motto z Norwida:

„Całość” – rzekłem we wnętrzu ducha i, struchlały,  
Dodałem: „Taka, że jej nie wypowiem całej...”

z którego zaczerpnięta została owa dyskusyjna i wieloznaczna u Przyboisia „całość”, pochodzi z *Rzeczy o wolności słowa*. W poemacie Norwida

pojęcie „całości” – jedno z [...] semantycznych centrów tekstu – pojawia się w *Rzeczy* wielokrotnie. Jako przeciwieństwo odrębności, części, fragmentu czy aspektu: „A jak z Ludzkością całą / [...] zarówno się stanie / I ze słowem – to, wzięte odrębnie, cóż? znaczy [...]” (PWsz 3, 564, część I, w. 27–28). Jako synonim podstawowych wartości ludzkich w historycznym porządku, zwłaszcza tam, gdzie Norwid prowadzi spór z transformistyczno-ewolucyjnymi teoriami: „człowiek całym powstał” (PWsz 3, 571, część III, w. 7). Wszędzie tam, gdzie mowa o napięciu między „wewnętrznym” a „zewnętrznym słowem”, wybrzmiewa postulat całości. W tym sensie „całość” sprzężona z pojęciem słowa dąży do uwypuklenia doskonałości, absolutnej pełni i harmonii jego elementów składowych. Ale też w wyrażeniu „całość-słowa” – z zakończenia poematu – odnaleźć można, prócz wskazanych już znaczeń, wychylonych w kierunku jakości „strukturalnych”, również warstwę aksjologicznych odniesień. Tylko bowiem jako „całe” słowo posiada absolutnie wszystkie cechy i właściwości, bez których nie byłoby słowem, co wskazuje na konstytuującą siłę tego przymiotnika, jeśli chodzi o tożsamość i odrębność względem innych elementów rzeczywistości, jak i o wartość słowa. Stąd w ujęciu Norwida „słowo-całe” to słowo implikujące dobro<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin 2000, s. 156, 157. Zob. też: „Całość” w twórczości Norwida. Red. J. Puzynina, E. Teleżyńska. Warszawa 1992; G. Halkiewicz-Sojak: *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*. Toruń 1998; R. Pawelec: *Część prawdy o słowie „cały”*. W: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Red. J. Chojak, J. Puzynina. Warszawa 1990, zwłaszcza s. 72–73. Kontrowersyjne ujęcie problematyki „całości” w twórczości Norwida proponuje Wiesław Rzońca: *Norwid. Poeta pisma*. Warszawa 1993.

Przyboś w *Całości słowa* eksponuje jednak przede wszystkim kwestie natury epistemologicznej, dystansując się od „biblijnej, chrześcijańskiej interpretacji rzeczywistości ludzkiej”<sup>87</sup>, uwidocznionej w poemacie. Bezkompromisową ocenę takiego rozumienia poezji odnajdujemy w *Próbie Norwida*:

Norwid – poeta to twórczy, lecz anachroniczny uczeń autorów Biblii; jego stosunek do słowa stał się z czasem stosunkiem do Słowa w pojęciu biblijnym, Słowa z księgi Genezis. Chciał ze swojego słowa poetyckiego uczynić naczynie wszelakiej mądrości: miało ono zawierać prawo i filozofię, historiozofię, miało to być słowo sakralne. [...] Gdy inni poeci traktowali Biblię jako literaturę, stylizując, jak Mickiewicz i Słowacki, swoje utwory na wzór Pisma świętego – Norwid wziął Biblię nie za wzór naśladowania stylu, lecz za przykład pisania, które nie jest już twórczością literacką, lecz świadectwem wtajemniczenia w prawdy „wieczne” [PN, s. 110–111]<sup>88</sup>.

W istocie trudno odmówić słuszności przytoczonym stwierdzeniom. Zarówno w pojedynczym wierszu, jak i w całym zbiorze, poprzedzającym tom *Więcej o manifest*, zatytułowanym *Próba całości*, Przyboś prezentuje całkowicie odmienne pojmowanie świata i poezji. Nie skupia się na „architekturze słowa”<sup>89</sup>, które „całość w sobie od początku niosło”

<sup>87</sup> S. Sawicki: *Wartość – sacrum – Norwid. Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin 1994, s. 192. Badacz przedstawia tu „antynomiczne widzenie człowieka” (s. 191) w twórczości Norwida, poczynając od pojedynczych stwierdzeń w wierszach takich jak *Deotymie. Odpowiedź* („Że Pani mnie raczyłaś wspomnieć, mnie, człowieka, / Pył mariny i rzecz-Bożą [...], PWsz I, 287) czy *Sfinks* („Człowiek?... jest to kapłan bezwiedny / I niedojrzały...” – PWsz II, 33).

<sup>88</sup> Temat związków myśli i poezji Norwida z wykładniami chrześcijaństwa omawiany był wielokrotnie. Wystarczy wspomnieć chociażby prace: A. Merdas: *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*. Lublin 1983; A. Merdas RSCJ: *Biblia jako źródło dialogu Norwida z epoką*. W: *Biblia a literatura*. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin 1986, s. 331–353; ks. A. Dunajski: *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985; W. Kudyba: „Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo”: *Norwida mówienie o Bogu*. Lublin 2000; *Norwid a chrześcijaństwo*. Red. J. Fert, P. Chlebowski. Lublin 2002.

<sup>89</sup> Zob. chociażby: E. Czaplewicz: *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*. W: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Red. E. Czaplewicz, W. Grajewski. Wrocław 1988, s. 99–116.

[PWsz III, s. 582] ani na jego związkach z Logosem. Sięga jednak po „stałe powracający w filozofii dylemat, który wyłania się przy każdej próbie werbalizacji rzeczywistości, dylemat determinowany napięciem rodzącym się między językiem (myślą) a rzeczą (przedmiotem)”<sup>90</sup>, aby się z nim zmierzyć w obrębie poetyckiej materii. U Norwida

[...] Przedwieczny przywiódł przed Człowieka:  
Bydło, zwierzę i ptastwo powietrzne... i czeka,  
Aby je wszystkie przezwiał ICH imieniem własnym...  
[PWsz III, s. 573]<sup>91</sup>,

u Przybosia zaś pojawia się już tylko gorzka świadomość nieodwracalnego rozziewu słowa i rzeczy. Pozostają tylko próby powrotu do pierwotnej jedności, jak te opisane w wierszu *Wszystko jedno*, i rozpaczliwe wołanie: „Jak nazwę to, jak uwiarygodnię”.

Jednocześnie „właściwa naszej myśli ciekawość mieści się teraz w pytaniu: Co to jest język i jak go ująć, by objawił się sam w sobie i w całej swojej okazałości?”<sup>92</sup>. Co to jest poezja? Jak możliwe jest nazywanie?<sup>93</sup> Zdaniem Piotra Chlebowskiego:

Odpowiedzialność za słowo, za jego całość, dylemat artysty, który musi dotykać prawdy, nawet gdyby była ona bardzo bolesna, twórczy wysiłek przenoszenia w słowie rzeczy i spraw trudnych, strach i respekt przed tajemnicą istnienia, przed rzeczywistością nadnaturalnego – to wszystko wybrzmiewa u Przybosia niczym echo słów wypowiedzianych przez Norwidowego bohatera wśród ruin Palmiry:

<sup>90</sup> P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”...*, s. 106.

<sup>91</sup> Piszze Norwid: „Język nie jest wynalazkiem człowieka: od początku doskonały jest, bo wyrażający. [...] Słowo na początku: Adam nazywa przez nie”. PWsz VII, s. 253.

<sup>92</sup> M. Foucault: *Słowa i rzeczy...*, T. 2, s. 120.

<sup>93</sup> Szczególnie istotne mogą się wydać w tym kontekście spory dotyczące pochodzenia języka, toczone już od XVIII w. Zob. Z. Florczak: *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX w.* Wrocław 1978; Z. Kłoch: *Spory o język.* Warszawa 1995; E. Wolicka: *Poszukiwanie źródeł teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Studia z dziejów teorii języka i gramatyki.* Wrocław 1978; B. Andrzejewski: *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech.* Warszawa–Poznań 1989.

ledwie próbuję wierszami wyszeptać  
mój czas i pchnąć go wyżej o schodek, o schodka  
pół,  
o nic,  
(odę) –  
a już daleka Wszystkość nadciąga ogromnie  
w pyłe, w gromie Norwida, z niska i z wysoka,  
mkniesz do mnie, by się schronić  
pod wzlatującym znakiem  
– kiedy spada piorun –  
pionu<sup>94</sup>.

Wypowiadanie siebie i świata, które we wcześniejszym fragmencie przypomina heroiczne wysiłki Syzyfa, poezja, której zadaniem jest błyskawiczne, w przeciwieństwie do panoramicznych ujęć powieściowych, rejestrowanie zmian zachodzących w otaczającej rzeczywistości, okazują się niemożliwe do zrealizowania w oderwaniu od przeszłości. Dlatego nieustannie poszukujący i wciąż niepewny siebie podmiot porównuje się do gusłarza:

Ale ja po staremu, ale ja od nowa  
jak kozłarz, gdy wstępuje i jeszcze nie doniósł,  
a wie, że nie przywyknie  
i tylko z uporu  
dźwiga, dźwigam  
(ty z góry biegnij lekko i nie czując serca)  
dźwigam w kadłubie powiększone, ciężkie  
i osłabły  
(poeta)

---

<sup>94</sup> P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”...*, s. 23–24. Zob. też uwagi o *Rzeczy o wolności słowa* Norwida oraz *Całości słowa* Przybosia w: W. Toruń: *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*. Lublin 2003, s. 8, 20, 27. „Czaplejewicz, dystansując się od opinii Wyki, a idąc śladem Przybosia, dokonał śmiałej rehabilitacji utworu [...]”, s. 27. Por. uwagi wspomnianego Eugeniusza Czaplejewicza: „Całkowicie odmiennego zdania był np. Julian Przyboś. Zrehabilitował on *Rzecz o wolności słowa* pod względem estetycznym i artystycznym i nadał jej wysoką [...] rangę [...]. Ślady żywego zainteresowania i przejścia się, wręcz zafascynowania tym utworem Norwida znajdziemy zresztą w wielu innych utworach Przybosia z ostatniego okresu twórczości”. Zob. *Norwidowska koncepcja poezji...*, s. 100.

Ważne jest tu nie tylko wywoływanie dusz zmarłych, które – jak łatwo się przekonać, czytając kolejne wersy – w zaskakujący sposób się powiodło. Nazwisko Norwida, przywoływane nie wprost, ale tytułem utworu i wprowadzonym mottem, które znienacka obnaża najbardziej intymne lęki podmiotu-poety, stojącego przed problemem wyrażania, powraca w finale wiersza w asyście piorunu i gromu, otoczone przez symptomy i znaki. W poetyckim *apophrades*<sup>95</sup>, jakim przez moment staje się *Całość słowa*:

Potężni zmarli powracają, ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami, przynajmniej częściowo i przez chwilę – chwile te dają jednak świadectwo *naszemu* uporowi<sup>96</sup>,

<sup>95</sup> „*Apophrades*, czyli powrót zmarłych; słowo to oznaczało pierwotnie owe posępne i nieszczęśliwe dni w Atenach, kiedy to zmarli powracali, by znów zasiedlić domostwa ongiś przez siebie zamieszkowane. [...] Teraz [...] wiersz jest utrzymywany w otwarciu wobec prekursora, podczas gdy kiedyś był otwarty; tajemniczym efektem jest to, iż wydaje nam się nie tyle, że prekursor napisał ów wiersz, ile raczej, że charakterystyczny dla prekursora utwór został napisany przez poetę późniejszego”. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kalaga. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1996, s. 260. (Ten sam fragment w tłumaczeniu Agaty Bielik-Robson można odnaleźć w: H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 59). O podobnym efekcie można mówić zaledwie w odniesieniu do tych kilku zacytowanych wyżej wersów utworu Przybosia, który jako poeta wyraźnie zaznacza swą odrębność. Skojarzenie z teorią wpływu Blooma wzbudziło we mnie przede wszystkim zacytowany w tekście głównym komentarz Piotra Chlebowskiego, owo „echo słów wypowiedzianych przez Norwidowego bohatera wśród ruin Palmiry”, które odnajdujemy w wierszu Przybosia. Wydaje się, że poetyckiej praktyce dwudziestowiecznego twórcy zdecydowanie bliższy były „zabieg rewizyjny”, który Bloom określa jako *tessera*, czyli „dopełnienie i antyteza”. „Słowa tego nie zaczerpnąłem z technicznego słownika twórców mozaik, którzy nadal go używają, lecz ze starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy – na przykład fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi fragmentami mógł na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie »dopełni« prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens – tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko” – tłumaczenie A. Bielik-Robson, s. 58. Takie podejście zaobserwować można czasem również w szkicach krytycznych Przybosia, zwłaszcza w uścisłych próbach przekonania czytelników wierszy Norwida, iż np. zdecydowanie „lepszą” jest druga wersja *Liryki i druku*, po odautorskiej korekcie. Zob. J. Przybóś: *Liryka i druk Norwida*. W: Idem: *Sens poetycki...*, T. 1, s. 116–121, zwłaszcza s. 122.

<sup>96</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 183.

a Norwid i jego twórczość, czytana z zachwytem, choć wybiórczo, okazują się jeszcze jednym powodem do tego, by zmierzyć się z samym sobą. „Koźlarz” bowiem to nie tylko ten, który przewodzi pogańskiemu obrządkowi Dziadów, ale i „robotnik budowlany noszący cegły na koźle”<sup>97</sup>. Wobec deklaracji złożonej przez Przybosa w wierszu *Więcej o manifest*:

Macie prawo – dałem je wam – żądać,  
ażeby pisanie  
było robieniem tego, co się pisze

ta, najpewniej zamierzona, dwuznaczność nie powinna dziwić. Wznoszenie domu-nowości odbywa się w słowie, słowie celowo „zaprzecznym”.

Sprzeczności, z których inni wielcy lepiłi swój świat i na swój obraz człowieka, walcząc ze sprzeczności żywiołami w imię jedności i jednoznaczności – on chciał, żeby były obecne w każdym obrazie, myśli i słowie [PN, s. 114–115]

– pisał Przybós o Norwidzie, dopytując: „Ale czy to możliwe? Czy możliwa jest taka zaprzeczona mowa?” [PN, s. 115]. Podpowiedzi szukał u badaczy twórczości autora *Vade-mecum*. Jedną z niewielu rozpraw, jaką cytuje wprost, choć tylko w przypisie, są – do dziś doceniane – *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*<sup>98</sup>:

Z prób ujęcia „problemu” Norwida zwracają uwagę końcowe zdania rozprawy Ignacego Fika o języku poety: „Każde słowo (Norwida) ma być stworzone a równocześnie zabite, stwierdzone i zaprzeczone, musi stać na granicy dwóch rzeczywistości: świata ducha i materii (albo też na obu terenach równocześnie, jako ich przecięcie się) musi mówić i przemilczać, istnieć i nie istnieć, musi przejść próg śmierci, musi przezwyciężyć swój bezwład i dynamizm, swój wygląd i swą bezosobowość. W ten sposób staje się Norwid jakby mieszkańcem absolutnej przestrzeni i czasu – samotnym. Stąd patos i ironia” [PN, s. 115].

<sup>97</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 3. Warszawa 1964, s. 1081.

<sup>98</sup> I. Fik: *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*. Kraków 1930. Cytowany przez Przybosa fragment na s. 88.

„Problem” Norwida okazuje się również problemem Przybosia, który uważa, iż „W poezji osiąga się najlepsze rezultaty, jeśli stanie się pośrodku między negacją a twierdzeniem [...]”<sup>99</sup>. W *Całości słowa* powiązanie sprzeczności, ich zniesienie, odbywa się również w wymiarze przestrzennym (ruch w górę, wznoszenie, zbieganie, spadanie) i czasowym („ale ja po staremu, ale ja od nowa”), włączając w to uwikłanie materii świata w materię słowa. Ta fundamentalna wątpliwość pojawia się też w innym, na poły autobiograficznym, bo poświęconym tragicznie zmarłej siostrze autora, wierszu:

Wmówiłem świat [...]

[...]

Wmówiłem świat – nie po to, by wzruszyć.

Zniszczyć – ocalić?

Wskazana antynomia, która powraca jeszcze w kilku innych utworach Przybosia, najpełniej zdaje się ujawniać, iż

„literatura” – ustanowiona jako taka i uznana za nią na progu współczesności – odsłania żywy byt języka tam, gdzie nikt by się tego nie spodziewał. W XVII i XVIII wieku właściwa językowi egzystencja, niegdysiejsza jego solidność jako rzeczy wpisanej w świat rozplynęły się w funkcjonowaniu przedstawienia – każdy język uważano za dyskurs. Sztuką języka było „dać znak” – oznaczyć coś i zarazem otoczyć tę rzecz znakami; sztuką było zatem nazwać, a następnie przez demonstratywne i dekoracyjne podwojenie – uchwycić tę nazwę, zamknąć ją i ukryć, a potem wskazywać na nią innymi nazwami, które będą teraz jej odroczoną obecnością, wtórnym znakiem, aparatem retorycznym<sup>100</sup>.

Jednak, gdy autor *Zapisków bez daty* stwierdza:

To końcowy akt poetycki: nazwanie, sprawia, że wszystkie to, co, co je warunkuje (?), ostrożniej, co je poprzedza, staje się potencjalną

---

<sup>99</sup> J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 186.

<sup>100</sup> M. Foucault: *Słowa i rzeczy...*, T. 1, s. 71–72.

poezją. Bez tej końcowej „esencji” nie trwałaby egzystencja poetycka. Przez tę chwilę, kiedy kładziemy ostatnią kropkę zamykającą poemat, „egzystencja” staje się „esencją” – czyli – ho! ho! – czujemy się jak bogowie...<sup>101</sup>

nie ma na myśli ani nadawania rzeczy „właściwego” słowa, ani znienawidzonej miałości ogólników. „Nazwanie” uznaje bowiem za uchwytny i sprawdzalny rezultat poetyckich zmagañ z materią słowa. Przede wszystkim stanowi jednak ono widome uzasadnienie „bycia poetą”, postrzeganego jako sposób życia, posiadający własną dynamikę, zdecydowanie różny od incydentalnego „bywania poetą”<sup>102</sup>, które przydarza się w sytuacjach szczególnych, związanych z uzyskaniem łaski tworzenia, z pojawiającą się znienacka i nieprzewidywalnie poetycką weną:

Skoro jestem stale „w stanie poezji” (jak katolicy, co wierzą, że są w stanie łaski), skoro tym potencjalnym poetą nie bywam, lecz jestem – to czy nie powinien mi wystarczyć do życia (bo bez poezji byłbym nieszczęśliwy) sam ten stan poetycki, to pierwiastkowe przeżycie liryczne, „natchnienie”, które w sobie noszę, aby karmione doznawanym światem uzewnętrzniło się na koniec w słowach? Czy mógłbym zrezygnować z jego zapisania, z nadania mu formy? [...] Nie, nie mogę. Nie mógłbym tak być. Bo ten stan poetycki jest jednak tylko nakazem, tylko uświadamianiem sobie konieczności nowego jakiegoś siebie w tym wszystkim, co mnie otacza i jest. Bez końcówki tej

---

<sup>101</sup> J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 235.

<sup>102</sup> Czy w tych stwierdzeniach Przybosia można się dopatrzeć polemiki z wielokrotnie i w różnych kontekstach przytaczanym bądź parafrazowanym pytaniem, które pada w *Bransoletce* Norwida: „Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się? –”? [PWsz VI, s. 38]. Wymagałoby to dalszych interpretacji, zwłaszcza, że „Mało znane są natomiast słowa [Norwida] z listu do Teofila Lenartowicza (PWsz 8, s. 373), stanowiące jak gdyby odpowiedź na to pytanie: »Wedle moich pojęć, wyłączam z rzeczy poetycznej tych, co są poetami tak, jak są ludzie, którzy tylko w niedzielę białiznę czystą noszą. Jam mam o tym pojęcie inne – bardzo wielu przeciwne«. W pojęciu Norwida poetą więc jest się, a nie tylko się bywa” – pisze Jadwiga Puzynina. Zob. „Poeta” w *twórczości Norwida*. „Studia Norwidiana” 2004–2005, nr 22–23, s. 12–13. Wydaje mi się jednak, że trudno byłoby mówić o prostej koincydencji między „byciem poetą” Norwida i „byciem poetą” Przybosia. Z całą pewnością wątek ten wart jest dalszych badań. Za zwrócenie uwagi na tę kwestię serdecznie dziękuję Panu Profesorowi Edwardowi Balcerzanowi.



narzucającej się mi i wyjaśniającej się długo sytuacji lirycznej – stan ów czymże by był? „Nastrojem”, „zadumą”, niepokojem, trwogą czy lękiem „egzystencjalnym”? I zmieniłby się – gdyby pozostał bez słowa – w wyraźne uczucia o określonych swoich przedmiotach, w postawy, zachowania się, działania?<sup>103</sup>.

„Końcowe słowo”, oprócz realnego wpływu na nasze uczucia, a nawet postępowanie, ma dla Przybosia niezaprzeczalny walor kreacji. Pomaga też ukonstytuować siebie w świecie jako poetę, który może, w pełni przekonany o prawdziwości swoich słów, powiedzieć: „Liryką się żyje, tak, jak żyje się biciem serca i oddychaniem”<sup>104</sup>. Nieustanne zmaganie się ze słowem i nazywaniem, właściwe dla „stanu poezji”, wiązało się również w twórczości Przybosia z pragnieniem najbardziej adekwatnego wyrazu, jeszcze doskonalszej ekspresji. Jedną z największych tęsknot dwudziestowiecznego poety było przecież: „Stworzyć [...] język wyrażający dzianie się, a nie przedmioty, które coś robią lub czemuś podlegają!”<sup>105</sup>. I ów nieosiągalny w polszczyźnie ideał Przyboś odnalazł:

A oto dowiaduję się, że język prymitywnych Indian Hopi chwyta to, co się dzieje, a nie to, co jest. Nie dostrzega rzeczy, ale procesy, zdarzenia. Składając sylaby określające kierunek i ruch, opisuje zdarzenia zachodzące w świecie. Któryż poeta spróbuje nagiąć język rzeczy do języka zdarzeń i osiągnie rezultaty podobne do słów Indianina mówiącego językiem hopi?<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 234–235.

<sup>104</sup> J. Przyboś: *Sens poetycki...*, T. 1, s. 8.

<sup>105</sup> J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 149.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 152. Zachowuję oryginalną pisownię tego fragmentu. „Hopi, przedkładając – w odróżnieniu od nas – czasowniki nad rzeczowniki nieodmiennie przekształcają sądy o przedmiotach w sądy o zdarzeniach” – wyjaśnia Benjamin Lee Whorf. Zob. *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. Hołówska. Warszawa 2002, s. 83.

# Zakończenie

Po tylu też wiekach piśmiennictwa nie wystarcza już jednej formułki czytania, aby przeto, jednostronne reminiscencje powtarzając, nie łudzić się, że się postępuje.

Cyprian Kamil NORWID

Więcej jest roboty z tym, aby interpretować interpretacje niż samą rzecz; więcej książek o książkach niż o innych przedmiotach. Nic nie robimy, jeno głosujemy się nawzajem<sup>1</sup>.

Michel de MONTAIGNE

Przyboś, w ostatniej, szóstej części *Próby Norwida*, wyznaje:

Jaki wniosek? Rozważyłem nie trzy metafory, ale trzy utwory Norwida z okresu jego pełnej dojrzałości twórczej i choć wiele jeszcze mógłbym z nich wyczytać o tym, który je ułożył – nie śmiałybym odpowiedzieć bez wahania na ciągle zdumiewającą mnie wątpliwość. Dlaczego Norwid porywa mnie równocześnie i odpycha? Stanowi on dla mnie niesłychaną i nigdy nie spotykaną przygodę duchową. Nie zdarzyło mi się jeszcze nigdy, żebym odpowiadał tak mieszanymi i sprzecznymi jednocześnie uczuciami na czyjeś jedno i to samo dzieło [PN, s. 113].

---

<sup>1</sup> M. de Montaigne: *Próby. Wybór*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 2002, s. 558. Co ciekawe, refleksja ta nie jest obca również myślicielom i badaczom naszych czasów. Franklin R. Ankersmit tak rozpoczyna jeden ze swoich szkiców: „Punktem wyjścia artykułu jest nadprodukcja zalewająca obecnie naszą dyscyplinę. Powszechnie wiadomo, że w każdym wyobrażalnym obszarze historiografii, w każdej jej specjalności, a nawet w obrębie konkretnych zagadnień badanych w ramach historiografii, każdego roku produkowana jest niezliczona ilość książek i artykułów, co powoduje, że pełne ich ogarnięcie staje się niemożliwe”. *Historiografia i postmodernizm. W: Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 145.

Nie pierwszy raz poeta wspomina o żywo odczuwanej i drażniącej go ambiwalencji, którą zauważa we własnych reakcjach na „dzieło” Norwida, rozumiane jako całość jego twórczości. Oczywiście, można tę wspomnianą przez Przybosa nieredukowalną sprzeczność czytelniczych doznań wyjaśniać, odwołując się chociażby do psychologii twórczości czy do wspomnianego już lęku przed wpływem<sup>2</sup>, ale po zaprezentowanych przez niego odczytaniach wierszy Norwida warto pokusić się chociażby o skrótową interpretację jego interpretacji. Co świadczyłoby zatem o specyfice odczytań Przybosa? Czym różnią się one od późniejszych komentarzy innych poetów, chociażby Czesława Miłosza?<sup>3</sup> Co nowego ujawnia ów ruch re-lektury szkicu Przybosa i czytanych wspólnie z nim Norwidowych wierszy?

Przyboś, choć przyznaje się do dręczących go wątpliwości i wahań, jednocześnie usilnie zabiega o jasne i jednoznaczne rozstrzygnięcia interpretacyjne. Czasem wydaje się wręcz, że „wypowiedź Juliana Przybosa nie jest [...] wyłącznie wypowiedzią poety o poezji, ani wypowiedzią poety o poecie, lecz wyraźnie i stanowczo chce mieć następstwa praktyczne typu filologicznego”<sup>4</sup>. Szczególnie wyraźnie widać to w szkicu, którego analiza nie została pomieszczona w tej książce – w *Liryce i druku*. Przyboś zdecydowanie przekonuje do przyjęcia określonej wersji utworu

---

<sup>2</sup> H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kałaga. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1996. Por. T.S. Eliot: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. M. Heydel i in. Kraków 1998.

<sup>3</sup> „Kim w końcu jest dla Miłosza Norwid? Twórcą europejskim, zdolnym stanąć w szranki z najwybitniejszymi – Browningiem, Conradem, Mallarmé, Emersonem, Melville’em, Kawafisem – czy poetą prowincjonalnym, wielkością lokalną, nadmiernie przez rodaków wywindowaną?”. A. Fiut: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003. „Znalazłem ciszę... i teraz mogę zacząć moją lekcję o Norwidzie i u Norwida. Chcę być dobrym uczniem. I choć czytam Norwida przeszło sześćdziesiąt lat... wszystko zaczynam od początku... a gdzie jest ten początek?”. T. Różewicz: *To, co zostało z nieapowanej książki o Norwidzie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, s. 18. Wiele jest też wierszy Różewicza, w których odnaleźć można nawiązania do twórczości i biografii autora *Vade-mecum*. Norwid fascynował nie tylko Przybosa, Miłosza, Różewicza, Jastruna. Jakakolwiek enumeracja, nawet poświadczona bogatą literaturą przedmiotu, będzie zawsze niepełna.

<sup>4</sup> S. Dąbrowski: *Utarczy w sprawie Norwida*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1976, nr 4, s. 55.

Norwida jako właściwej, bazując nie tyle na ustaleniach edytorskich czy wielokrotnych lekturach rękopisów, co na własnych odczuciach i przekonaniach dotyczących idealnego kształtu, perfekcyjnej formy poetyckiego utworu.

Owe przekonania mają oczywiście swoje źródło w koncepcjach języka poetyckiego powstałych w ramach awangardy krakowskiej<sup>5</sup> oraz w teorii poznania lirycznego, konstruowanej przez Przybosią, który za szczególnie udane uznaje te utwory, które zdają się ucieleśniać w artystycznej formie głoszone przez niego idee.

Są więc i takie momenty poetyckich wzruszeń, które podczas lektury dzieł Norwida nakazują Przybosiowi szukać w nim prekursora nowoczesnej poezji, są również i takie – na przeciwnym biegunie czytelnicznych przeżyć – które nakłaniają, aby artystyczne propozycje autora *Vade-mecum* z całą stanowczością odrzucić. Jak tłumaczyć:

Nie jest już dziś, jak się wydawał współczesnym – „ciemny”. To, że utwory jego czyta się nie bez wysiłku i mniej lekko niż utwory Mickiewicza i Słowackiego, nie świadczy przeciw niemu: dzisiejszy czytelnik poezji nie ceni sobie wierszy, które nie zatrzymują jego uwagi na każdym zdaniu, a nawet frazie, na zestawieniu dwu słów, na słowie [PN, s. 98].

Ale jednocześnie wciąż ponawia pytania:

Jeśli Norwid nie mieści się – rozumują – ani w romantyzmie ani w parnasizmie, jeśli odrzuca z oburzeniem Baudelaire’a i symbolizm – gdzież jego miejsce? Chyba w poetyce nowoczesnej, która odrzuciła to, co on odrzucił, tworząc nowe idee poetyckie?<sup>6</sup> Nie umieją jednak

---

<sup>5</sup> Zob. chociażby: J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965; A. Lam: *Polska awangarda poetycka*. T. 1–2. Kraków 1969; S. Jaworski: *Awangarda*. Warszawa 1992; R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997 oraz J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004; B. Śniecikowska: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005; A. Skrendo: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005.

<sup>6</sup> O związkach twórczości z różnorako rozumianą nowoczesnością (a nawet... postnowoczesnością) piszą niezwykle interesująco m.in. A. van Nieukerken: *Ironiczny*

wskazać jakichś istotnych pokrewieństw współczesnej poezji awangardowej z poetyką Norwida. Mówią o „prozaizmach” (co fałszywe), o zwięzłości, o nowej wersyfikacji – są to jednak pozory podobieństw. Te pozory i mnie dawniej złudziły. Teraz widzę, że zasada poetyki Norwida jest jednak tak daleka od naszego odczuwania świata i naszego stosunku do słowa w poezji, jak „dom z wielbłądziej skóry” Pielgrzyma od „jednostki mieszkaniowej” Corbusiera [PN, s. 110].

Rażące – dźwiękiem, porównaniem czy przesłaniem ideowym – pozostaną te teksty, które nie mieszczą się w ramach awangardowych wymogów, a jednocześnie pozostają w sprzeczności z poglądami samego Przybośia. Tu zauważalne będą zaledwie „pozory podobieństw”<sup>7</sup>.

Dzieła awangardzystów i Norwida mogą wydawać się łudząco podobne pod względem formy artystycznego wyrazu, zwięzłości, aforystyczności, realizacji owej słynnej formuły „minimum słów – maksimum treści”, jeśli pozostaniemy jedynie na odczytywaniu tej najbardziej zewnętrznej warstwy utworów, bez pytania o podlegający zmianom kontekst kulturowy, w którym powstawały.

O wzajemnej niesprowadzalności kontekstów – tego, w którym powstawał wiersz Norwida, i tego, w ramach którego Przyboś formułował jego krytyczną lekturę, świadczyć może chociażby *Liryka i druk*, tekst przywołujący jednocześnie utwór Cypriana Kamila i szkic z *Sensu*

---

konceptyzm. *Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998; R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001; W. Rzońca: *Norwid. Poeta pisma*. Warszawa 1995 oraz *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998; *Norwid z perspektywy początku XXI wieku*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2003. Zob. też: A. Lam: *Awangarda polska wobec romantyzmu*. W: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. E.Z. Cybienko. Warszawa 1976. Zob. też: P. Śniedziewski: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetyki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań 2008; I. Woronow: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków 2008.

<sup>7</sup> „Śmiało można powiedzieć, że Przyboś doskonale wie, co jest Norwid, że samodzielnie rozpoznaje tę wielkość, ale też nigdy nie dał się tej sile ujarzmić (jak Słowackiemu) – może trochę przez prostą antypatię do całości kultury reprezentowanej konsekwentnie przez Norwida. Nie ma co się łudzić podobieństwami hasel i sformułowań; ich znaczenie jest zupełnie różne, tak jak różna jest poezja tych twórców”. D. Zamaćńska: „Znalezione piórko”. „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1, s. 206.

poetyckiego. Wersy Norwida stanowiły pośredni, poetycki wyraz zaobserwowanych w jego epoce „zmian [...] zachodzących na skutek potężnienia druku jako dominującego autorytetu komunikacyjnego »oszukańczo« deformującego kontakt między twórcą a czytelnikiem”<sup>8</sup> i stały się przyczyną niejednej interpretacyjnej konfuzji Przybosa, który w drukarzu upatrywał jedynie pozbawionego polotu i talentu, sztamkowego rymopisa [PN, s. 120]. Sposób czytania zaprezentowany przez Przybosa jest również świadectwem splotu dwudziestowiecznych dyskursów, określających pozycję podmiotu, wyznaczających granice literatury i literackości, które autonomię poczęły zyskiwać w dziewiętnastym wieku,

w epoce, gdy język pogrążał się w swojej przedmiotowości i pozwalał nauce przenikać się na wskroś, gdzie indziej ulegał on odtworzeniu w niezależnej, trudno dostępnej postaci, skupionej na tajemnicy swych narodzin i w całości odnoszącej się do czystego aktu pisania. [...] Literatura musi teraz związać się w wieczystym zwrocie ku sobie, zupełnie jakby treścią dyskursu literackiego miało być wyłącznie wypowiadanie jego własnej formy: literatura zwraca się ku sobie jako pisząca subiektywność bądź próbuje uchwycić – w tym samym ruchu, z którego powstaje – istotę wszelkiej literatury<sup>9</sup>.

Zwrot literatury ku samej sobie wyraźnie widoczny jest zarówno w szkicach, jak i w poezji Przybosa. W jednym z późnych liryków o „Norwidowym” tytule: *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo*<sup>10</sup>, oprócz czytelnego, intencjonalnego nawiązania do *Ogólników* prowadzi Przybós nie tylko dysputę poprzez wieki z autorem *Vade-mecum*, ale też – być może w sposób bardziej znaczący niż w innych utworach poetyckich – określa swoje stanowisko wobec *ars poetica*:

---

<sup>8</sup> E. Szary-Matywiecka: *Autor, redaktor i książki. O Auto-da-fé Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” 1985–1986, nr 3–4, s. 181. Zob. też Z. Stefanowska: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993.

<sup>9</sup> M. Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. Ko-mendant. T. 2. Gdańsk 2005, s. 112–113.

<sup>10</sup> J. Przybós: *Pisma zebrane*. Opr. R. Skręt. Przedmowa J. Kwiatkowski. T. 2. Kraków 1994, s. 154.

[...] pomiędzy Norwidowską wiarą w możliwą do osiągnięcia przyległość właściwego słowa do rzeczy a skrajną nieufnością, wyrażającą się w rezygnacji z prób wypełniania tego zadania poprzez wskazanie na samoczynną produktywność języka znaczącego przez opozycje i kontrast (i w ten sposób aktywizującego pełen zasób skojarzeniowych, paradygmatycznych związków słownych) – sytuuje swe rozwiązanie poeta: „w poezji osiąga się najlepsze rezultaty [...] jeśli stanie się pośredku między negacją a twierdzeniem, a więc jeśli się chwytą to, co się staje”<sup>11</sup>.

Pyta więc:

słowa od swych rzeczy stronią.  
Znaczą tyle, ile przeczą?<sup>12</sup>

Literatura staje się więc już nie odzwierciedleniem, lecz tropem rzeczywistości:

utraciliśmy mityczną zdolność nazywania rzeczy i osób ich prawdziwym imieniem, możemy jednak stworzyć taką międzysłowną konstelację obrazów, za sprawą której objawi się ukryta prawda o nieobecnym obiekcie<sup>13</sup>.

Do tego między innymi dąży Przyboś, a świadectwa tych przekonań odnajdziemy zarówno w jego esejach, jak i poezji, choć można też stwierdzić, że

---

<sup>11</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 149. Szkic Ryszarda Nycza jest jednym z najbardziej nowatorskich odczytań tego wiersza, wykraczającym poza dotychczasowe, zakorzenione w historycznoliterackiej „tradycji mówienia o Przybosiu”, interpretacje. Fragment przywołany przez badacza pochodzi z: J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 186.

<sup>12</sup> Jako kontekst tych wersów przywoływana bywa polemika Przybosia z Ryszardem Krynickim i Stanisławem Barańczakiem. J. Przyboś: *Zapiski bez daty...*, s. 185. Zob. też K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001, zwłaszcza rozdział poświęcony poezji Różewicza oraz uwagi na s. 160.

<sup>13</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 15.

Przyboś był [...] bardzo dyfrakcyjny, mocniej w swoich opiniach krytycznych i głoszonej przez siebie teorii poezji aniżeli w samej poezji własnej. [...] Przyboś jako teoretyk i opiniodawca literacki był więc czysty i był na krawędziach zmacony<sup>14</sup>.

*Próba Norwida* służy Przybosiowi również do samookreślenia siebie jako poety, ale też i kreacji jako krytyka (a może nawet i teoretyka poezji). Jest więc to w równiej mierze *Próba Norwida*, co „próba Przybosia” poddawanego wielorakim testom przez czytelników swych pism, a także sprawdzian głoszonych przez niego teorii artystycznych.

Trudności związane z interpretacją szkicu Przybosia o wierszach Cypriana Kamila wpisują się zresztą w dużo szersze zagadnienie: Gdzie szukać obecności Norwida, tej „obecności nieobecnego”?<sup>15</sup> Jakiej jej manifestacje brać pod uwagę? Wreszcie: W jaki sposób ją badać?

Przywykliśmy już do przekonania że Norwid to jedno z najbardziej niezwykłych zjawisk w naszej literaturze. [...] Recepcja jego pism układa się w przeplot zachwytów i degradacji. Twórczość – to teksty kontestujące i przekraczające swój czas, wychylone ku temu, co przyszłe, a równocześnie czerpiące z doświadczeń języka staropolskiego. Zastanawia przecież – ciągle żywa wśród nas – obecność tej twórczości. Norwid jest, sądzę, najbardziej nam współczesny. Mówią o tym świadectwa pisarzy, czytelników, badaczy<sup>16</sup>.

Wobec wielości formuł, w których próbuje się uchwycić fenomen obecności Norwida w kulturze dwóch ostatnich stuleci (*Norwid żywy*<sup>17</sup>,

---

<sup>14</sup> Lokalizacja obu cytatów: K. Wyka: *Przyboś*. W: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Opr. i wstępem opatrzył J. Sławiński. Warszawa 1976, s. 256.

<sup>15</sup> S. Barańczak: *Norwid: obecność nieobecnego*. W: Idem: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990, s. 89–105.

<sup>16</sup> S. Sawicki: *Norwid – od strony prawników*. W: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*. Red. J. Kopciński. Warszawa 2002, s. 23.

<sup>17</sup> *Norwid żywy: książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. W. Günther. Londyn 1962.



*Norwid – prorok niechciany*<sup>18</sup>, *Norwid – nasz współczesny*<sup>19</sup>, *Norwid bezdomny*<sup>20</sup>, *Norwid z perspektywy XXI wieku*<sup>21</sup>... to tylko niektóre z nich<sup>22</sup>), warto wciąż na nowo podejmować próby odpowiedzi na pytania: *Jaki Norwid?*<sup>23</sup>, *Czemu i jak czytamy Norwida?*<sup>24</sup> Będą one nie tylko skarbnicą informacji o Norwidzie i sposobach interpretacji jego twórczości, ale także świadectwem przemian kulturowych dokonujących się w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku oraz źródłem wiedzy o nas samych – nieustrudzenie poszukujących czytelnikach<sup>25</sup>.

---

<sup>18</sup> *Cyprian Norwid – prorok niechciany*. Warszawa 2001. (Katalog towarzyszący wystawie zorganizowanej przez Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie i Biblioteką Narodową).

<sup>19</sup> *Norwid – nasz współczesny: profesja i recepcja*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002; J.R. Nowak: *Norwid nasz współczesny*. Warszawa 2001.

<sup>20</sup> *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety...*

<sup>21</sup> *Norwid z perspektywy początku XXI wieku...*

<sup>22</sup> Już po napisaniu tej książki dotarłam do niezwykle interesującej pracy Przemysława Dakowicza. Zob. „*Lecz ty spomnisz, wnuku...*” *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*. Warszawa 2011. Jeden z rozdziałów, zatytułowany: *Któż to tak zwarty w sobie, że i pociąga i odpycha? Przyboś i Norwid* (s. 288–325) autor poświęca m.in. *Próbie Norwida*.

<sup>23</sup> *Jaki Norwid?* Red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz. Poznań 1997.

<sup>24</sup> *Czemu i jak czytamy Norwida?* Red. J. Chojak, E. Teleżyńska. Warszawa 1991.

<sup>25</sup> Por. E. Kosowska: *Antropologia literatury. Teksty. Konteksty. Interpretacje*. Katowice 2003.

## Bibliografia

- Abramowska J.: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995.
- Abrams M.H.: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003.
- Aleksandrowicz A.: *Kult Torquata Tassa na dworach Czartoryskich*. W: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)*. Red. R. Ocieczek przy współudziale B. Mazurkowej. Katowice 1998.
- Alighieri D.: *Boska komedia (Wybór)*. Przeł. E. Porębowicz. Wstęp i komentarze K. Morawski. Wrocław 1977.
- Alleman B.: *O ironii jako o kategorii literackiej*. Przeł. M. Damińska-Joczowa. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.
- Andrzejewski B.: *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*. Warszawa–Poznań 1989.
- Ankersmit R.: *Historiografia i postmodernizm*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996.
- Balbus S.: *Graficzny inwariant tekstu literackiego*. W: *O języku literatury*. Red. J. Bubak, J. Bachórz. Katowice 1981.
- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1996.
- Balcerzan E.: *Bogatszy od legendy*. W: Idem: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997.
- Balcerzan E.: *Liryka Juliana Przybosa*. Warszawa 1989.
- Balcerzan E.: *Przybóś metafizyczny*. W: Idem: *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*. Kraków 1997.
- Balcerzan E.: *Zuchwalstwa samoświadomości*. Lublin 2005.
- Barańczak S.: *Norwid: obecność nieobecnego*. W: Idem: *Tablica z Mondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990.

- Barańczak S.: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*. Londyn 1990.
- Barthes R.: *Analiza retoryczna*. Przeł. K. Falicka. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2.
- Barthes R.: *L'effet de réel*. „Communications” n° 11, 1968.
- Barthes R.: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999.
- Bartoszyński K.: *Wobec genologii*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.
- Beckett S.: *Wierność przegranej*. Wybór i opr. A. Libera, M. Nowoszewski. Kraków 1999.
- Bielik-Robson A.: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.
- Bielik-Robson A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
- Bieńkowski Z.: *Julian Przyboś „Kamień i znak”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.
- Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. W. Kalaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1996.
- Błoński J.: *Norwid wśród prawnuków*. „Twórczość” 1967, nr 5.
- Borges J.L.: *Opowiadania*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Z. Chądzyńska. Posłowie R. Kalicki. Kraków 1978.
- Bristiger M.: *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Kraków 1986.
- Brunetière F.: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: introduction l'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours*. Paris 1898.
- Brzękowski J.: *Poezje wybrane*. Londyn 1960.
- Brzękowski J.: *Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976.
- Bugała W.: *Drzewa i kwiaty dla terenów zieleni*. Warszawa 1979.
- Buś M.: *Norwidyci. Miriam – Cywiński – Borowy – Makowiecki – Wyka. Konteksty*. Kraków 2008.
- Buś M.: *Składanie pieśni. Z dziejów edytorstwa twórczości Cypriana Norwida*. Kraków 1997.
- „Całość” w twórczości Norwida. Red. J. Puzynina, E. Teleżyńska. Warszawa 1992.

- Chlebowski P.: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku epopei chrześcijańskiej*. Lublin 2000.
- Chołoniewski A.: *Jan Skrzynecki we wspomnieniach córki*. „Świat” 1912, nr 11.
- Condillac E.B. de: *O pochodzeniu poznania ludzkiego*. Gramatyka. Przeł. K. Brończyk. Gramatykę przeł. i wstępem opatrzył T. Bartel. Warszawa 2002.
- Culler J.: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980.
- Cyprian Norwid – *prorok niechciany*. Warszawa 2001. (Katalog towarzyszący wystawie zorganizowanej przez Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie i Biblioteką Narodową).
- Czaplejewicz E.: *Norwidowska koncepcja poezji jako architektury*. W: *Dziełównastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski. Wrocław 1988.
- Czapliński P.: *Mapa, córka nostalgii*. W: Idem: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Czapliński P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Czarnomorska J.: *Norwid w paryskiej prefekturze policji. O wyjeździe poety do Ameryki*. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- Czemu i jak czytamy Norwida? Red. J. Chojak, E. Teleżyńska. Warszawa 1991.
- Dakowicz P.: *„Lecz ty spomnisz, wnuku...”. Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*. Warszawa 2011.
- Dambek Z.: *Wokół „Italiam! Italiam!”*. „Studia Norwidiana” 2002–2003, nr 20–21.
- Dällenbach L.: *Intertexte et „autotexte”*. „Poétique” 1976, nr 27.
- Dąbrowski S.: *Utarczki w sprawie Norwida*. „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 1976, nr 4.
- Delaperrière M.: *Metafora horyzont, czyli o powinowactwie sztuk*. W: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.
- Deotyma-Łuszczewska J.: *Pamiętnik 1834–1897*. Wstęp i przypisy J.W. Gomułicki. Warszawa 1968.
- Dobakówna A.: *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- Dobakówna A.: *Sielanka końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku wobec polskiej tradycji gatunku*. „Roczniki Humanistyczne” 1970, z. 1.
- Doktor R.: *„Assunta” jako poemat miłosny*. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.

- Dokurno Z.: *Kompozycja utworów lirycznych C.K. Norwida (do roku 1852)*. Toruń 1965.
- Donato E.: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.
- Dufrenne M.: *L'oeil et l'oreille. Essai*. Québec 1987.
- Dunajski A.: *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*. Lublin 1985.
- Dunajski A.: *Teologiczne czytanie Norwida*. Pelplin 1996.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- Dzieci. T. 1. Wybór, opr. i red. M. Janion, S. Chwin. Gdańsk 1988.
- Dzieła Cypriana Norwida (drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy, nowele, gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą)*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Warszawa 1934.
- Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Red. E. Czaplewicz, W. Grajewski. Wrocław 1988.
- Ehrlich S.E. OSU: *Apokalipsa: księga pocieszenia*. Poznań 1996.
- Einstein A.: *Muzyka w epoce romantyzmu*. Przeł. M. i S. Jarocińscy. Warszawa 1965.
- Eliot T.S.: *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Przeł. M. Heydel i in. Kraków 1998.
- Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 2001.
- Fert J.: *Norwid poeta dialogu*. Wrocław 1982.
- Fert J.: *Norwidowskie inspiracje*. Lublin 2004.
- Fert J.: *Późny wnuk – nieporozumienie?*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4.
- Fik I.: *Uwagi nad językiem Cyprjana Norwida*. Kraków 1930.
- Fiut A.: *W stronę Miłosza*. Kraków 2003.
- Florczak Z.: *Europejskie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Studia z dziejów teorii języka i gramatyki*. Wrocław 1978.
- Forster D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990.
- Foucault M.: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. Siemek. Wstęp J. Topolski. Warszawa 1977.
- Foucault M.: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i opr. T. Komendant. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant i in. Pośłowie M.P. Markowski. Warszawa 1999.
- Foucault M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 1. Przeł. T. Komendant. Gdańsk 2000.

- Foucault M.: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. T. 2. Przeł. T. Komendant. T. 2. Gdańsk 2005.
- Fromm E.: *Ucieczka od wolności*. Przeł. O. i A. Ziemiłscy. Przedmową opatrzył E. Wnuk-Lipiński. Warszawa 2004.
- Gadamer H.-G.: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybór, opr. i wstęp K. Michalski. Przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 2000.
- Genette G.: *Palimpsesty*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1996.
- Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.
- Głowiński M.: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987.
- Głowiński M.: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- Głowiński M.: *Norwida wiersze-przypowieści*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- Głowiński M.: *Przyboś – najwięcej słów*. W: Idem: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000.
- Goethe J.W.: *Dichtung und Wahrheit. Auswahl*. Leipzig 1941.
- Goethe J.W.: *Wybór poezji*. Wstęp, wybór i przypisy opracowała Z. Ciechanowska. Wrocław 1986.
- Goethe J.W.: *Z mojego życia: (prawda i fantazja)*. Przeł. L. Jenike. Warszawa 1895.
- Goethe J.W.: *Z mojego życia: zmyślenie i prawda*. T. 1–2. Przeł. A. Guttry. Warszawa 1957.
- Gołaszewska M.: *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa–Kraków 1997.
- Gomółka A.: *Jan Michał Witort. Wprowadzenie do antropologii pokolenia „ludzi naukowych”*. Poznań–Katowice 2011.
- Gomulicki J.W.: *O „trylogii włoskiej” Norwida. Geneza – kształtowanie – wymowa*. W: C. Norwid: *Trylogia włoska*. Opr. tekstu, studium wstępne oraz wybór rysunków J.W. Gomulicki. Warszawa 1979.
- Gomulicki J.W.: *Patos i milczenie*. W: C. Norwid: *Białe kwiaty*. Warszawa 1977.
- Grodziński E.: *Monizm a dualizm. Z dziejów refleksji filozoficznej nad myśleniem i mową*. Wrocław 1978.
- Guriewicz A.: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1976.

- Halkiewicz-Sojak G.: *Norwidowska „jasność” i „ciemność” w dyskursie nie tylko poetyckim*. W: *Jaki Norwid?*. Red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz. Poznań 1997.
- Halkiewicz-Sojak G.: *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*. Toruń 1998.
- Hamon Ph.: *Czym jest opis*. Przeł. A. Kuryś, K. Rytel. W: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004.
- Heidegger M.: *W drodze do języka*. Przeł. J. Mizera. Kraków 2000.
- Hejmej A.: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001.
- Inglot M.: *Cyprian Norwid*. Warszawa 1991.
- Inglot M.: *Wyobrażenia poetycka Norwida*. Warszawa 1988.
- Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.
- Ja to ktoś inny: korespondencja Artura Rimbaud*. Wybór, przeł. i opr. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Warszawa 1970.
- Jaki Norwid?* Red. B. Judkowiak, E. Nowicka, B. Sienkiewicz. Poznań 1997.
- Juliana Przybosa najmniej słów. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1991.
- Jakobson R.: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 2. Red. i przekł. M.R. Mayenowa. Warszawa 1989.
- Janion M.: *Humanistyka. Poznanie i terapia*. Warszawa 1974.
- Jaworski S.: *Awangarda*. Warszawa 1992.
- Jedynak B.: *Obyczaje domu polskiego w czasach niewoli 1795–1918*. Lublin 1996.
- Jonca M.: *Funkcje motta w liryce*. „Litteraria” XX, 1988.
- Juliana Przybosa najmniej słów: analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1991.
- Jullian Ph.: *Delacroix*. Przeł. Z. Czernikówna. Warszawa 1967.
- Jung C.G.: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1976.
- Kalinowska M.: *Norwid przeciw konwencji, maskom, pozorom*. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- Kamieńska A.: *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa 1971.
- Kamionka-Straszakowa J.: *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*. Warszawa 1974.
- Kaufer D.S.: *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.

- Kleiner J.: *Sentymentalizm i preromantyzm. Studia inedita z literatury porzbiowej 1795–1822*. Wydał z rękopisu i opracował J. Starnawski. Kraków 1975.
- Kloch Z.: *Spory o język*. Warszawa 1995.
- Kluba A.: *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004.
- Kłosiński K.: *Niewyraźność a niereferencjalność. Poetyka w świetle rekonstrukcji*. W: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.
- Kłosiński K.: *Poezja żalu*. Katowice 2001.
- Korpysz T.: *Definicje poetyckie Norwida*. Lublin 2009.
- Korpysz T.: *Kilka uwag na temat Norwidowego rozumienia zwrotu „szczęść Boże”*. „Prace Filologiczne” T. 43, 1998.
- Kosowska E.: *Antropologia literatury. Teksty. Konteksty. Interpretacje*. Katowice 2003.
- Kosowska E.: *Postać literacka jako tekst kultury*. Katowice 1990.
- Kraśński Z.: *Listy do Delfiny Potockiej*. Opr. i wstęp Z. Sudolski. T. 3. Warszawa 1975.
- Krynicki R.: *Akt urodzenia*. Poznań 1969.
- Kubacki W.: *Krzyż i brama*. „Poezja” 1984, nr 6–7.
- Kubacki W.: *Łzy-perły*. „Przegląd Tygodniowy” 1983, nr 41.
- Kubacki W.: *Religia smutku*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4–5.
- Kubacki W.: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977.
- Kubacki W.: *Z rozłamu dwu mórz*. W: *Juliana Przybosa najmniej słów: analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1991.
- Kubale A.: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984.
- Kuczera-Chachulska B.: *„Czas siły – zupełnej”. O kategorii wysiłku w poezji Norwida*. Lublin 1998.
- Kuczyńska-Koschany K.: *Krynicki czyta Norwida*. „Ruch Literacki” 2006, nr 4–5.
- Kuderowicz Z.: *Filozofia nowożytnej Europy*. Warszawa 1989.
- Kudyba W.: *„Aby mówę chrześcijańską odtworzyć na nowo”: Norwida mówienie o Bogu*. Lublin 2000.
- Kulturowa teoria literatury. *Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Kwaśny M.: *Norwid – poeta źle rozumiany*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.
- Kwiatkowska A.: *W poszukiwaniu metafizyki. Między Balcerzanem a Przybosiem*. W: *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007.



- Kwiatkowski J.: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Kraków 1972.
- Lam A.: *Awangarda polska wobec romantyzmu*. W: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. E.Z. Cybienko. Warszawa 1976.
- Lam A.: *Polska awangarda poetycka*. T. 1–2. Kraków 1969.
- Langkammer H.: *Mały słownik biblijny*. Wrocław 1993.
- Latawiec B.: *Razem tu koncertujemy*. Poznań 1999.
- Latawiec B.: *Zapiski o „Zapiskach bez daty”*. „Kresy” 1993, nr 14.
- Legeżyńska A.: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania w liryce lat ostatnich*. W: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania: szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Legeżyńska A., Kaniewska B., Śliwiński P.: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005.
- Lem S.: *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*. Kraków 1968.
- Liryka Cypriana Norwida. Red. P. Chlebowski, W. Toruń. Lublin 2003.
- Liryka polska. Interpretacje. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. T. 2. Warszawa 1985.
- Lorentowicz J.: *Polska pieśń miłosna*. [b.m.w.] [1913]. Wyd. II, Warszawa 1921.
- Łazińska B.: *Przyboś i romantycy*. Warszawa 2002.
- Łuszczewska J.: *Pamiętnik 1834–1897*. Wstęp i przypisy J.W. Gomułicki. Warszawa 1968.
- Makowiecki T.: *Poezja a muzyka*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002.
- Man P. de: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Markiewicz H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996.
- Markiewicz H.: *Tytuły dzieł literackich*. W: Idem: *Zabawy literackie*. Kraków 1998.
- Markiewicz H.: *Zabawy literackie*. Kraków 1998.
- Markowski M.P.: *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.
- Merdas A.: *Łuk przymierza. Biblia w poezji Norwida*. Lublin 1983.
- Merdas A. RSCJ: *Biblia jako źródło dialogu Norwida z epoką*. W: *Biblia a literatura*. Red. S. Sawicki, J. Gotfryd. Lublin 1986.
- „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. Red. A. Kos. Lublin 1992.

- Michałowska H.: *Salony artystyczno-literackie w Warszawie 1832–1860*. Warszawa 1974.
- Miłosz C.: *Wiersze*. T. 2. Kraków–Wrocław 1985.
- Mitosek Z.: *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997.
- Mitosek Z.: *Przerwana pieśń. (O funkcji podkreśleń w poezji Norwida)*. W: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*. Red. E. Czaplewicz, W. Grajewski. Wrocław 1988.
- Montaigne M. de: *Próby*. Wybór. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 2002.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002.
- Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004.
- Niemen C.: *Złota kolekcja – Czas jak rzeka*. EMI Music Poland 2005.
- Nieukerken van A.: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.
- Nieukerken van A.: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*. Warszawa 2007.
- Norwid – nasz współczesny: profesja i recepcja*. Red. C.P. Dutka. Zielona Góra 2002.
- Norwid a chrześcijaństwo*. Red. J. Fert, P. Chlebowski. Lublin 2002.
- Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*. Red. J. Kopciński. Warszawa 2002.
- Norwid C.: *Białe kwiaty*. Warszawa 1977.
- Norwid C.: *Dzieła*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Warszawa 1934.
- Norwid C.: *Dzieła zebrane*. Opr. J.W. Gomułicki. T. 2. *Wiersze. Dodatek krytyczny*. Warszawa 1966.
- Norwid C.: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki. T. I–XI. Warszawa 1971–1976.
- Norwid C.: *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. Wstęp S. Sawicki. Kraków 1997.
- Norwid C.: *Trylogia włoska*. Warszawa 1979.
- Norwid C.: *Vade-mecum*. Opr. J. Fert. Lublin 2004.
- Norwid z perspektywy początku XXI wieku*. Red. J. Rohoziński. Pułtusk 2003.
- Norwid żywy: książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. Red. W. Günther. Londyn 1962.
- Nowa krytyka*. Wybór H. Krzeczkowski. Wstęp i opr. Z. Łapiński. Warszawa 1983.
- Nowak J.R.: *Norwid nasz współczesny*. Warszawa 2001.

- Nowe studia o Norwidzie*. Red. J.W. Gomulicki, J.Z. Jakubowski. Warszawa 1961.
- Nowotna M.: *Patrzę, więc jestem, czyli o „rozłamie” przestrzeni poetyckiej*. W: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.
- Nycz R.: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: Idem: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.
- Nycz R.: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- Nycz R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995.
- O języku literatury*. Red. J. Bubak, J. Bachórz. Katowice 1981.
- Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 2007.
- Ong W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. i wstępem opatrzył J. Japola. Lublin 1992.
- Opacki I.: *Ballada literacka – opis gatunku*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.
- Opacki I.: *Król Duch, Herostrates i codzienność. Szkice*. Katowice 1997.
- Opacki I.: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.
- Orska J.: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004.
- Pacukiewicz M.: *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada*. Kraków 2008.
- Pawelec R.: *Część prawdy o słowie „cały”*. W: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Red. J. Chojak, J. Puzynina. Warszawa 1990.
- Piechal M.: *Cały Norwid i całkowita kompromitacja*. „Pion” 1934, nr 39.
- Piechal M.: *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*. Warszawa 1974.
- Piechota M.: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań–Warszawa 1987.

- Płaszczewska O.: *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*. Kraków 2003.
- Płauszewski A.: *Wokół „Rzeczy poetyckiej” Juliana Przybosia*. „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1973, nr 6.
- Płuciennik J.: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996.
- Pound E.: *ABC czytania*. Przeł. K. Biskupski. W: *Nowa krytyka*. Wybór H. Krzeczkowski. Wstęp i opr. Z. Łapiński. Warszawa 1983.
- Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz. Wrocław 1987.
- Przesmycki Z.: *Cypriana Norwida pisma zebrane*. T. A. Cz. 2. Warszawa–Kraków 1911.
- Przyboś J.: *Afekt i liryzm*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959.
- Przyboś J.: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998.
- Przyboś J.: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959.
- Przyboś J.: *Liryka i druk Norwida*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Najmniej słów*. Kraków 1955.
- Przyboś J.: *O metaforze*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Pióro z ognia*. W: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*. T. 1. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1984.
- Przyboś J.: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*. T. 1. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1984.
- Przyboś J.: *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*. T. 2. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1994.
- Przyboś J.: *Probiierz liryki*. W: Idem: *Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959.
- Przyboś J.: *Próba Norwida*. W: Idem: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Realizm rytmu fizjologicznego*. W: Idem: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959.
- Przyboś J.: *Sens poetycki*. T. 1–2. Kraków 1967.
- Przyboś J.: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze i opr. A. Legeżyńska. Wrocław 1989.
- Przyboś J.: *Utwory poetyckie*. T. 2. Przedmowa J. Kwiatkowski. Opr. R. Skręt. Kraków 1994.
- Przyboś J.: *Wiersz-płacz*. W: Idem: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998.

- Przyboś J.: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.
- Puzynina J.: „Poeta” w twórczości Norwida. „Studia Norwidiana” 2004–2005, nr 22–23.
- Puzynina J.: *Słowo Norwida*. Wrocław 1990.
- Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybór i wstęp K. Rosner. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989.
- Ricoeur P.: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, opr. i wprowadzenie S. Cichowicz. Przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz. Warszawa 1985.
- Rimbaud A.: *Sezon w piekle; Iluminacje; Zaćmienia; Szarość*. Przeł. A. Międzyrzecki. Wstęp J. Hartwig. Warszawa 1998.
- Rozjaśnianie ciemności. *Studia i szkice o Norwidzie*. Red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk. Kraków 2002.
- Różewicz T.: *Jeden z moich ulubionych wierszy*. „Odra” 2000, nr 10.
- Różewicz T.: *Mój ulubiony wiersz*. „Poglądy” 1963, nr 12.
- Różewicz T.: *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3.
- Rzepczyński S.: *Wokół nowel „włoskich” Norwida*. Słupsk 1996.
- Rzońca W.: *Norwid. Poeta pisma*. Warszawa 1995.
- Rzońca W.: *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998.
- Sabbe H.: *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalne*. „Res Fakta” 1973, nr 7.
- Sandauer A.: *Przyboś*. Warszawa 1970.
- Sapegno N.: *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk. Warszawa 1969.
- Sawicki S.: *Chrześcijańskie wartości poezji Norwida*. Lublin 1985.
- Sawicki S.: *Granice „sakralnych” interpretacji literatury*. W: „Metafizyczne” w literaturze współczesnej. Red. A. Kos. Lublin 1992.
- Sawicki S.: *Norwida walka z formą*. Warszawa 1986.
- Sawicki S.: *Norwid – od strony prawników*. W: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*. Red. J. Kopciński. Warszawa 2002.
- Sawicki S.: *Wartość – sacrum – Norwid*. *Studia i szkice aksjologiczno-literackie*. Lublin 1994.
- Siedlecki M.: *Skarby wód*. Kraków 1928.
- Sircello G.: *How Is a Theory of the Sublime Possible?* „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1993.
- Skrendo A.: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005.

- Skrendo A.: *Przyboś i Różewicz. Paralela*. W: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.
- Skrendo A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*. Kraków 2002.
- Skubalanka T.: *Styl poezji Norwida na tle tradycji poetyckiej romantyzmu*. „*Studia Norwidiana*” 1990, nr 8.
- Skwarczyńska S.: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Warszawa 1954.
- Sławiński J.: *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965.
- Sławiński J.: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W: Idem: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000.
- Sławiński J.: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000.
- Słowacki J.: *Dzieła wybrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1: *Liryki i powieści poetyckie*. Opr. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski. Wrocław 1989.
- Słowacki J.: *Dzieła wybrane*. T. 2. Opr. J. Krzyżanowski. Wrocław 1989.
- Słownik języka polskiego. Red. W. Doroszewski. T. 1. Warszawa 1958.
- Słownik języka polskiego. Red. W. Doroszewski. T. 3. Warszawa 1964.
- Słownik języka polskiego. Red. W. Doroszewski. T. 9. Warszawa 1967.
- Słownik terminów literackich. Red. J. Sławiński. Warszawa 1998.
- Sperber D., Wilson D.: *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*. Przeł. M.B. Fedewicz. W: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002.
- Stankowska A.: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie*. Kraków 1998.
- Stefanowska Z.: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993.
- Steiner G.: *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997.
- Studia nad językiem Cypriana Norwida*. Red. J. Chojak, J. Puzynina. Warszawa 1990.
- Sudolski Z.: *Norwid. Opowieść biograficzna*. Warszawa 2003.
- Szary-Matywiecka E.: *Autor, redaktor i książki. O Auto-da-fé Cypriana Norwida*. „*Studia Norwidiana*” 1985–1986, nr 3–4.
- Szturc W.: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992.
- Szyborska W.: *Poezje*. Przedmowa J. Kwiatkowski. Warszawa 1977.
- Szyrocki M.: *Dzieje literatury niemieckiej. Podręcznik*. T. 1. Warszawa 1969.
- Śniecikowska B.: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005.
- Śniedziwski P.: *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań 2008.

- Tasso T.: *Gofred abo Jeruzalem Wyzwolona*. Wstęp R. Polak. Przeł. P. Kochanowski. Wrocław 1951.
- Tatara M.: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*. Wrocław 1973.
- Tatara M.: O „Trzech strofkach” Norwida. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
- Tatarkiewicz W.: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycia estetyczne*. Warszawa 1988.
- Teleżyńska E.: *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4.
- Toruń W.: *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*. Lublin 2003.
- Trojanowiczowa Z.: *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z. przy współudziale Czarnomorskiej J.: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida. T. 1. 1821–1860*. Poznań 2007.
- Trojanowiczowa Z., Dambek Z., Grzeszczuk J.: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida. T. 3: Aneks. Bibliografia. Indeksy*. Poznań 2007.
- Trojanowiczowa Z., Lijewska E. przy współudziale Pluty M.: *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida. T. 2: 1861–1883*. Poznań 2007.
- Trybuś K.: „Assunta” jako poemat metafizyczny. „Studia Norwidiana” 1993, nr 11.
- Trznadel J.: *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa 1978.
- Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus. Przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951.
- Tuwim J.: *Wiersze wybrane*. Opr. M. Głowiński. Wrocław–Kraków 1973.
- Tylor E.B.: *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przeł. Z.A. Kowerska. Wstęp, dodatki oraz życiorys autora J. Karłowicz. T. 1. Warszawa 1896.
- Ulicka D.: „Odpowiednie dać rzeczy słowo”. „Twórczość” 1990, nr 1.
- Urbańska D.: *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.
- Veblen T.: *Teoria klasy próżniaczej*. Przeł. J. Frentzel-Zagórska. Warszawa 1998.
- Weintraub W.: *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.
- Węgrzyniakowa A.: *Uczennice Przybosa*. W: *Stulecie Przybosa*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002.
- White H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Przeł. E. Domańska, M. Wilczyński i in. Kraków 2000.



- Whorf B.L.: *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. Hołówka. Warszawa 2002.
- Widła B.: *Antropologia egzystencjalna Apokalipsy Janowej*. Warszawa 1996.
- Wielki słownik niemiecko-polski*. T. 1. Red. J. Piprek, J. Ippoldt. Warszawa 1969.
- Wolicka E.: *Poszukiwanie źródła teorii językowych w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Studia z dziejów teorii języka i gramatyki*. Wrocław 1978.
- Woronow I.: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków 2008.
- Wójcik W.: *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza... W: Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)*. Red. R. Ociecek przy współudziale B. Mazurkowej. Katowice 1998.
- Wyka K.: *Przyboś. W: Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Opr. i wstępem opatrzył J. Sławiński. Warszawa 1976.
- Wyka K.: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.
- Zajas K.: *Miłość i filozofia*. Kraków 1997.
- Zaleski M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- Zamącińska D.: „Znalezione piórko”. „Roczniki Humanistyczne” 1971, z. 1.
- Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)*. Red. R. Ociecek przy współudziale B. Mazurkowej. Katowice 1998.
- Zgorzelski C.: *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opr. i wstęp E. Miodyńska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara. Warszawa 1983.
- Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997.





## Indeks osobowy

### A

Abramowska Janina 61, 95, 159, 166, 173  
Abrams M.H. 22, 159  
Aleksandrowicz Alina 56, 159  
Alessandro Giampietro d' 59  
Alighieri Dante 93–96, 159  
Allemann Beda 21, 159  
Andrzejewski Bolesław 144, 159  
Ankersmit Franklin Rudolf 151, 159  
Arystoteles 25, 172  
Augustyn, św. 33

### B

Bachórz Józef 40, 159, 168  
Balbus Stanisław 40, 45, 103, 129, 159, 161, 168, 171  
Balcerzan Edward 8, 12, 44, 45, 71, 103, 107, 123, 124, 149, 159, 161, 168, 169, 171, 172  
Banasiak Bogdan 118, 162  
Barańczak Stanisław 156, 157, 159  
Bartel Tomasz 132, 161  
Barthes Roland 101, 102, 106, 129, 159  
Bartoszyński Kazimierz 18, 159  
Baudelaire Charles 4, 153, 173  
Beckett Samuel 53, 159  
Beyle Henri zob. Stendhal  
Bielik-Robson Agata 10, 48, 54, 146, 159, 160  
Bieńkowska Ewa 119, 170

Bieńkowski Zbigniew 27, 28, 140, 141, 159  
Biskupski Krzysztof 25, 129, 169  
Bloom Harold 10, 146, 152, 159  
Błoński Jan 8, 159  
Bolecki Włodzimierz 18, 120, 160, 163, 165  
Borges Jorge Luis 107, 159  
Borowy Waław 9, 160  
Bortnowska Halina 119, 170  
Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński Tadeusz (pseud. Boy)  
Bristiger Michał 49, 159  
Brodzka Alina 61, 166, 173  
Brończyk Kazimierz 132, 161  
Browning Robert 152  
Brückner Aleksander 9  
Brunetière Ferdinand 18, 159  
Brzękowski Jan 68, 110, 111, 126, 159  
Brzozowski Jacek 8, 100, 170  
Bubak Józef 40, 159, 168  
Bugala Władysław 63, 159  
Buś Marek 9, 159

### C

Chądyńska Zofia 107, 160  
Chlebowski Piotr 102, 137, 142–146, 161, 166, 167  
Chłapowska Barbara zob. Dąbrowska Barbara  
Chodkowski Andrzej 52, 162

Chojak Jolanta 142, 158, 161, 168, 171  
 Chołoniewski Antoni 61, 161  
 Chopin Fryderyk 17  
 Chwin Stefan 79, 162  
 Cichowicz Stanisław 119, 170  
 Ciechanowska Zofia 78, 79, 163  
 Cierniakówna Zofia 94, 164  
 Condillac Étienne Bonnot de 132, 161  
 Conrad Joseph 27, 152, 168  
 Culler Jonathan D. 43, 161  
 Cybienko Elena Zacharowna 154, 166  
 Cywiński Stanisław 9, 160  
 Czaplewicz Eugeniusz 33, 143, 145, 161, 162, 167  
 Czapliński Przemysław 55, 62, 161  
 Czarnomska Jolanta 19, 57, 60, 161, 172  
 Czartoryska Izabela 56  
 Czaykowski Leon 19

## D

Dakowicz Przemysław 158, 161  
 Dambek Zofia 57, 60, 161, 172  
 Dancygier Józef 139, 163  
 Dällenbach Lucien 128, 161  
 Dąbrowska (z d. Chłapowska) Barbara 57  
 Dąbrowski Bronisław 57, 58  
 Dąbrowski Stanisław 152, 161  
 Delacroix Eugène 93–95  
 Delaperrière Maria 103, 161  
 Deotyma zob. Łuszczewska Jadwiga  
 Descartes René (łac. Renatus Cartesius, pol. Kartezjusz) 133, 166  
 Dobakówna Anna 20, 21, 161  
 Doktor Roman 124, 161  
 Dokurno Zbigniew 67, 162  
 Domańska Ewa 101, 172  
 Donato Eugenio 55, 162  
 Doroszewski Witold 65, 130, 147, 170, 171  
 Damińska-Joczowa Maria 21, 159  
 Dufrenne Mikel 132, 162  
 Dunajski Andrzej, ks. 90, 91, 143, 162

Dutka Czesław P. 158, 167

Dziadek Adam 95, 162

## E

Ehrlich Emilia OSU 91, 162  
 Einstein Alfred 52, 162  
 Eliot Thomas Stearns 152, 162  
 Emerson Ralph Waldo 152  
 Este(d') Eleonora, księżniczka Ferrary 59

## F

Falicka Krystyna 129, 160  
 Fedewicz Maria Bożenna 22, 39, 159, 164, 171  
 Fert Józef 7, 8, 11, 60, 78, 79, 89, 143, 162, 167  
 Fik Ignacy 147, 162  
 Fiut Aleksander 152, 162  
 Flaubert Gustave 105, 160  
 Florczak Zofia 144, 162  
 Forstner Dorothea 88, 162  
 Foucault Michel 34, 118, 128, 129, 144, 148, 155, 162, 163  
 Frentzel-Zagórska Janina 31, 172  
 Freud Zygmunt 47  
 Fromm Erich 91, 163

## G

Gadamer Hans-Georg 138, 163  
 Gautier Theophile 32  
 Genette Gérard 105, 163  
 Głowiński Michał 21, 26, 51, 79, 80, 82, 87, 88, 99, 103, 105–108, 128, 159, 163, 164, 167, 171, 172  
 Goethe Johann Wolfgang 32, 65, 71, 79, 163  
 Gołaszewska Maria 132, 163  
 Gołębiewska Maria 102, 160  
 Gomółka Anna 12, 62, 76, 163  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 7, 19, 20, 32, 35–37, 56–58, 61, 74, 161, 163, 166–168

Gostyńska Danuta 55, 162  
Gotfryd Jan 143, 166  
Gouncourt Edmond de 105  
Gouncourt Jules de 105  
Górska Konstancja 74  
Graff Piotr 119, 170  
Grajewski Wincenty 33, 143, 161, 167  
Grodziński Eugeniusz 132, 163  
Grzeszczuk Iwona 172  
Günter Władysław 157, 167  
Guriewicz Aron 139, 163  
Guttry Aleksander 32, 163

## H

Halkiewicz-Sojak Grażyna 9, 82, 142, 164  
Hamon Philippe 103, 164  
Hartwig Julia 112, 113, 164, 170  
Heidegger Martin 138, 141, 164  
Hejmej Andrzej 48, 49, 164, 166, 167  
Herder Johann Gottfried 78  
Heydel Magdalena 162, 162  
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 154, 173  
Hołówka Teresa 150, 173  
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 25, 37, 172

## I

Inglot Mieczysław 56–58, 66, 82, 164  
Ippoldt Juliusz 32  
Irzykowski Karol 28

## J

Jakobson Roman 120, 164  
Jakubowski Jan Zygmunt 35, 168  
Janion Maria 74, 79, 162, 164  
Japola Józef 34, 118, 168  
Jarocińska Michalina 52, 162  
Jarociński Stefan 52, 162  
Jarzębowski Józef, ks. 58  
Jastrun Mieczysław 27, 28, 44, 152  
Jaworski Stanisław 103, 153, 164

Jedynak Barbara 82, 164  
Jenike Ludwik 32, 163  
Jonca Magdalena 126, 164  
Judkowiak Barbara 9, 158, 164  
Julian Przyboś 8, 17  
Jullian Philippe 94, 164  
Jung Carl Gustav 93, 164

## K

Kalaga Wojciech 146, 152, 160  
Kalgis Muchanow Maria 16, 19, 22, 56–58, 61  
Kalicki Rajmund 107, 160  
Kalinowska Maria 66, 164  
Kamieńska Anna 18, 19, 164  
Kamionka-Straszakowa Janina 32, 164  
Kaniewska Bogumiła 124, 166  
Karłowicz Jan 12, 172  
Karpiński Franciszek 21  
Kasprzyk Krystyna 59, 170  
Kaufer David S. 39, 164  
Kawafis Konstandinos 152  
Kleiner Juliusz 21, 165  
Kloch Zbigniew 144, 165  
Kłuba Agnieszka 72, 132, 165  
Kłosiński Krzysztof 120, 141, 156, 165  
Kłoskowska Antonina 76  
Kochanowski Jan 108, 171  
Kochanowski Piotr 59, 172  
Komendant Tadeusz 34, 118, 128, 155, 162, 163  
Kopciński Jacek 157, 167, 170  
Korpysz Tomasz 43, 55, 57, 58, 67, 165  
Kos Agata 90, 166, 170  
Kosowska Ewa 12, 158, 165  
Kowerska Zofia Antonina 12, 172  
Kozmian Edward Andrzej 97  
Krański Zygmunt 17, 60, 165  
Kridl Manfred 9  
Krynicky Ryszard 44, 45, 156, 165  
Krzczkowski Henryk 25, 121, 167, 169  
Krzyżanowski Julian 112, 113, 171

Kubacki Wacław 15, 16, 19, 24–26, 80, 81, 86, 123, 165  
Kubale Anna 76, 165  
Kubińska Ola 113, 171  
Kuczera-Chachulska Bernadetta 135, 165  
Kuczyńska Joanna 74  
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 45, 165  
Kuderowicz Zbigniew 132, 165  
Kudyba Wojciech 143, 165  
Kulawik Adam 51, 173  
Kuryś Agnieszka 103, 164  
Kuziak Michał 102  
Kuźma Erazm 120, 165  
Kwaśny Marian 36, 37, 165  
Kwiatkowska Agnieszka 124, 165  
Kwiatkowski Jerzy 111, 112, 136, 140, 155, 166, 169, 171

## L

Lam Andrzej 153, 154, 166  
Langkammer Hugolin 89, 166  
Latawiec Bogusława 124, 166  
Le Corbusier (właśc. Charles Édouard Jeanneret-Gris) 154  
Lechoń Jan 28  
Legeżyńska Anna 44, 61, 107, 124, 139, 166, 169  
Lem Stanisław 130, 166  
Lenartowicz Teofil 59, 60, 149  
Libera Antoni 53, 160  
Lijewska Elżbieta 74, 172  
Liszt Franciszek 52  
Lorentowicz Jan 18, 36, 166

## Ł

Łapiński Zdzisław 25, 129, 167, 169  
Łazińska Barbara 128, 133, 166  
Łozińska Tamara 88, 162  
Łukaszewicz Małgorzata 138, 163  
Łuszczewska Jadwiga (pseud. Deotyma) 32, 97, 161, 166

## M

Makowiecki Tadeusz 9, 48, 49, 160, 166  
Makowski Stanisław 123, 128, 164, 165  
Mallarmé Stéphane 152, 154, 171  
Man Paul de 64, 166  
Manso Giambattista 59  
Mańkowska (z d. Dąbrowska) Bogusława (Bogulina) 57, 58  
Markiewicz Henryk 20, 51, 107, 146, 160, 163, 166, 169  
Markowski Michał Paweł 102, 118, 124, 133, 160, 162, 165, 166, 168  
Matuszewicz Zdana 59, 170  
Mayenowa Maria Renata 120, 164  
Mazurkowska Bożena 56, 159, 173  
Melville Herman 152  
Merdas Alina RSCJ 143, 166  
Merleau-Ponty Maurice 122  
Michalski Krzysztof 138, 163  
Michałowska Helena 32, 167, 178  
Mickiewicz Adam 8, 17, 18, 22, 25, 46, 64, 65, 71, 153, 165, 169, 172  
Międzyrzecki Artur 112, 113, 164, 170  
Milecki Aleksander 107  
Miłosz Czesław 118, 119, 127, 152, 162, 167, 173  
Miodyńska-Brookes Ewa 51  
Mitosek Zofia 33, 34, 50, 106, 167, 173  
Mizera Janusz 138, 164  
Mizerkiewicz Tomasz 124, 165, 168  
Montaigne Michel de 151, 167  
Morawski Kalikst 94, 96, 159

## N

Nałkowska Zofia 100  
Nesselrode Fryderyk Karol (ros. Nesselrode Fiodor), hrabia, ojciec Marii Kalergis 56  
Niemen Czesław (właśc. Wydrzycki Czesław) 48, 167  
Nieukerken Arent van 33, 122, 153, 167

Norwid Cyprian Kamil *passim*  
Nowak Jerzy Robert 158, 167  
Nowicka Elżbieta 9, 164, 158, 164  
Nowoszewski Marcin 53, 160  
Nowotna Magdalena 122, 168  
Nycz Ryszard 12, 29, 43, 104, 105, 127, 128,  
133, 151, 153, 154, 156, 159, 165, 168, 169

## O

Ocieczek Renarda 56, 159, 173  
Olejniczak Józef 11  
Ong Walter J. 34, 118, 168  
Opacki Ireneusz 18, 80, 109, 160, 163, 168  
Orpiszewski Ludwik 59, 60  
Orska Joanna 153, 168

## P

Pachciarek Paweł 88, 162  
Pacukiewicz Marek 27, 168  
Paul de Man zob. Man Paul de  
Pawelec Radosław 142, 168  
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 28  
Peiper Tadeusz 10, 82  
Peirce Charles Sanders 95  
Petrarca Francesco 59  
Piechal Marian 75–77, 168  
Piechota Marek 20, 168  
Pigoń Stanisław 9  
Pini Tadeusz 9, 14, 75, 76, 162  
Piprek Jan 32, 173  
Platon 133, 166  
Pluta Małgorzata 74, 172  
Płaszczewska Olga 53, 56, 59, 169  
Płuszcowski Andrzej 110, 122, 169  
Płuciennik Jarosław 24, 25, 169  
Podhorski Henryk 57  
Polak Roman 59, 172  
Porębowicz Edward 94, 159  
Potocka Delfina 60, 165  
Pound Ezra 25, 129, 169  
Prokop Jan 28, 141, 160, 166

Prokopiuk Jerzy 93, 164  
Proust Marcel 53  
Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 9, 28,  
45, 56–58, 160, 169  
Przyboś Julian *passim*  
Przyboś Uta 8  
Pseudo-Longinos 25, 172  
Puzynina Jadwiga 63, 142, 149, 160, 168,  
170, 171

## R

Rej Mikołaj 59, 172  
Ricoeur Paul 119, 170  
Rimbaud Arthur 111, 113, 170  
Rohoziński Janusz 154, 167  
Rosner Katarzyna 43, 119, 161, 170  
Różewicz Tadeusz 44, 45, 152, 156, 170  
Rytel Katarzyna 103, 164  
Rzępczyński Sławomir 56, 170  
Rzoińska Wiesław 142, 154, 170

## S

Sabbe Herman 49, 170  
Safona (właśc. Sapho) 28  
Sandauer Artur 103, 170  
Sapegno Natalino 60, 170  
Sawicki Stefan 82, 87, 90–92, 95, 135, 143,  
157, 166, 167, 170  
Serrasi Pier Antonio 59  
Shakespeare William 108  
Siedlecki Michał 26, 170  
Siemek Andrzej 129, 162  
Sienkiewicz Barbara 9, 158, 164  
Sinko Tadeusz 9, 25, 172  
Sircello Guy 25, 170  
Skrendo Andrzej 45, 153, 170, 171  
Skręt Rościśław 111, 112, 140, 155, 169  
Skrzynecka Zofia, córka Jana Zygmunta  
Skrzyneckiego 61, 161  
Skrzynecki Jan Zygmunt 60, 61, 161  
Skubalanka Teresa 50, 51, 57, 58, 171

Skwarczyńska Stefania 49, 50, 171  
Sławiński Janusz 15, 28, 52, 75, 101, 141, 153, 157, 160, 166, 171, 173  
Słonimski Antoni 28  
Słowacki Juliusz 8, 17, 64, 112, 122, 123, 131, 143, 153, 154, 171, 172  
Sobol-Jurczykowski Andrzej 107, 160  
Sojak Grażyna zob. Halkiewicz-Sojak Grażyna  
Sosnowski Andrzej 64, 166  
Sperber Dan 39, 171  
Stankowska Agata 124, 141, 165, 168, 171  
Starnawski Jerzy 21, 165  
Stefanowska Zofia 35–37, 155, 171  
Steiner George 113, 125, 171  
Stelmaszyk Barbara 8, 100, 170  
Stendhal (właśc. Henri Beyle) 154, 173  
Stevens Wallace 127  
Strzeмиński Władysław 103  
Sudolski Zbigniew 58, 60, 61, 67, 68, 165, 171  
Szary-Matywiecka Ewa 155, 171  
Szopen Fryderyk zob. Chopin Fryderyk  
Szturc Włodzimierz 39, 171  
Szuster Marcin 10, 146, 160  
Szymborska Wisława 139, 171  
Szyrocki Marian 79, 171

## Ś

Śliwiński Piotr 124, 166  
Śniecikowska Beata 153, 171  
Śniedziewski Piotr 154, 171

## T

Tasso Torquato 41, 52, 55–57, 59, 60, 159, 172, 173  
Tatara Marian 15–18, 23, 26, 27, 30–32, 38, 51, 123, 172, 173  
Tatarkiewicz Władysław 136, 172  
Teleżyńska Ewa 64, 142, 158, 160, 161, 172  
Tiraboschi Girolamo 59

Topolski Jerzy 129, 162  
Toruń Włodzimierz 101, 145, 166, 172  
Tournier Michel 79  
Trembicka Maria zob. Trębicka Maria  
Trębicka Maria 16, 19, 56–58  
Trojanowiczowa Zofia 57, 60, 74, 172  
Trybuś Krzysztof 122, 172  
Trznadel Jacek 33, 172  
Turzyński Ryszard 88, 162  
Tuwim Julian 107, 108, 172  
Tylor Edward Burnett 12, 172

## U

Ulicka Danuta 99, 105, 172  
Urbańska Dorota 15, 172

## V

Veblen Thorstein 31, 172

## W

Wasilewski Zygmunt 8  
Weintraub Wiktor 59, 172  
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 93–96  
Węgrzyniakowa Anna 128, 172  
White Hayden 101, 172  
Whorf Benjamin Lee 150, 173  
Widła Bogusław 91, 173  
Wilczyński Marek 101, 172  
Wilson Deirde 39, 171  
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy  
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 154, 170  
Witort Jan Michał 62, 163  
Wnuk-Lipiński Edmund 91, 163  
Wolicka Elżbieta 144, 173  
Wordsworth William 48, 54  
Woronow Ilona 154, 173  
Wójcik Włodzimierz 59, 60, 173  
Wyka Kazimierz 9, 104, 145, 157, 160, 173

## Z

Zajas Krzysztof 119, 173

Zakrzewska Wanda 88, 162

Zaleski Marek 55, 63, 173

Zamącińska Danuta 154, 173

Zawodziński Karol Wiktor 9

Zgorzelski Czesław 51, 173

Ziemilska Olga 91, 163

Ziemilski Andrzej 91, 163

## Ż

Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 59, 151,  
167, 172





Małgorzata Rygielska

## Przyboś reads Norwid

### Summary

The author analyses the interpretations of Cyprian Kamil Norwid's poems (*Trzy strofki*, *Italiam! Italiam!*, *Krzyż i dziecko*) presented by Julian Przyboś in his sketch *Próba Norwida* (*An Attempt at Norwid*). The title *Przyboś reads Norwid* focuses attention on the act of reading, a detailed account of which is given by the avant-garde poet who concurrently proposes his own interpretative adjudications and passes sentences regarding artistic values of the discussed works. Therefore, in *Próba Norwida* Przyboś reveals himself not only as a reading poet, but also as a poetry critic. In his interpretations he refers to observations by the previous interpreters and editors of the works by Norwid: Tadeusz Pini and Juliusz Wiktor Gomulicki, and quotes the epithets coined by scholars that function as ossified phrases (Norwid – the poet of history, Norwid – the poet of ruins, etc.). Against such a background Przyboś tries to build an original image of Norwid the poet and revise the previous beliefs regarding “darkness” and “incomprehensiveness” of the poet's works. Contrary to unambiguously positive reactions of Przyboś to poetry by Mickiewicz or Słowacki, his attitude towards Norwid's works, which is many times emphasized by Przyboś himself, regardless of his repetitive readings – remains ambiguous. The reasons behind those, inexplicable for Przyboś, contradictions that vibrantly manifest themselves in reception of various Norwid's poems, can be probably traced back in the theory of poetry (especially – the concept of lyrical cognition) constructed by the author of *Sponad* (*From Over*), as well as in the transformations taking place as a part of Polish modernist movement. Przyboś himself indicates the areas of possible (yet ostensible) similarities between the modern poetics and the means of artistic expression frequently used by Norwid (concealments, “minimum words – maximum content”) and many of his poems' formal shape.

Przyboś interprets *Trzy strofki* (*Three Short Stanzas*) as one of rare love poems in the Norwid's oeuvre, and at the same time, as autobiographical poem devoted to the poet's love for Maria Kalergis. What seems for Przyboś particularly well done, especially juxtaposed with the similar productions of twentieth-century poets (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Jan Lechoń) is the comparison of tears to pearls buried in the ocean.

*Italiam! Italiam!* is, on the other hand, read by Przyboś as openly autobiographical poem, pertained to Norwid's travels and stay in Italy. At the same time, put against

a background of Romantic memoir poetry (Mickiewicz, Goethe), *Italiam! Italiam!* seems to him also as an incredibly inventive poem. He appreciates its tonal advantages, as well as the poem's "musicality".

The piece *Krzyż i dziecko* (*The Cross and a Child*) is examined with reference to imagined situation from the poet's biography, i.e. probably watching ships swimming in the Seine. Ideological meaning of the poem is by Przyboś connected to, very prominent in Norwid's oeuvre, Christian faith. The critic also mentions more personal associations with the painting by Eugène Delacroix (*The Barque of Dante*) that are triggered by the reading of the poem.

Second part of the work is devoted to, broadly understood, references to the Norwid's pieces conspicuous in the late poetry by Przyboś. The subject of the author's analysis is most of all the poem *Całość słowa* (*A Whole Word*) with an epigraph taken from Norwid, in which the author focuses on the issue of a subject, naming, relation of a word to a thing. What appears equally important is the *mimesis* and feasibilities, restrictions and the mode of language reality existing, particular case of which is poetry.

The analyses of Przyboś's interpretative propositions and adjudications performed by the author seem important for another reason: until now many researchers of Norwid's works treat *An Attempt at Norwid* as a portable source of quotations to build their own line of argumentation. Analyses, interpretations and re-interpretations presented by the author are one of the ways of searching and reading the presence of Norwid in the literature of the twentieth century, and can serve as inspiration for subsequent research.

Małgorzata Rygielska

## Przyboś lit Norwid

### Résumé

L'auteur analyse les interprétations des poèmes de Cyprian Kamil Norwid (*Trzy strofki, Italiam! Italiam!, Krzyż i dziecko*) présentées par Julian Przyboś dans son esquisse *Próba Norwida*. Le titre *Przyboś czyta Norwida* concentre l'attention sur l'acte de lecture, rapporté en détails par le poète avant-gardiste, en proposant également ses propres interprétations et prononce un jugement de la valeur artistique des oeuvres en question. Przyboś se montre alors dans l'esquisse *Próba Norwida* non seulement un poète lisant mais aussi un critique de la poésie. Dans ses commentaires il évoque des remarques des critiques et des éditeurs antérieurs des oeuvres de Norwid : Tadeusz Pini et Juliusz Wiktor Gomulicki, et cite des dires des chercheurs qui fonctionnent comme des phrases figées (Norwid – poète de l'histoire, Norwid – poète des ruines etc.). Sur ce fond Przyboś essaie de construire sa propre image du Norwid – poète et de réviser ses opinions antérieures sur « l'obscurité » et l'hermétisme de ses oeuvres. Contrairement aux jugements décidément positifs de Przyboś quant à la production poétique de Mickiewicz ou Słowacki, son attitude envers la poésie de Norwid, ce qui est souligné à plusieurs reprises par Przyboś, reste ambivalent malgré des lectures multiples. Il faut chercher les causes des contradictions, incompréhensibles même pour Przyboś et se manifestant très vivement pendant la réception de différentes oeuvres de Norwid, dans la théorie de la poésie (surtout dans la conception de la cognition lyrique) construite par l'auteur de *Sponad*, et aussi dans des changements accomplis au sein du modernisme polonais. Przyboś en personne démontre les espaces des similitudes possibles (mais apparentes) entre la poétique moderne et des moyens d'expression artistique, utilisés souvent par Norwid (réticences, « minimum de mots – maximum de signification ») et la forme de ses nombreuses oeuvres.

Przyboś interprète *Trzy strofki* comme un des rares poèmes érotiques dans la production de Norwid, et également une oeuvre autobiographique, consacrée au sentiment de Cyprian Kamil pour Maria Kalergis. Il trouve particulièrement précieuse la parabole entre les larmes et les perles cachées au fond de la mer, surtout en la comparant avec des réalisations semblables des poètes de l'entre-deux-guerres (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska et Jan Lechoń).

Przyboś voit l'oeuvre *Italiam! Italiam!* comme un texte ouvertement autobiographique, lié aux voyages et au séjour de Norwid en Italie. Également, en comparaison avec

les souvenirs poétiques de l'époque (Mickiewicz, Goethe), *Italiam! Italiam!* se montre comme une oeuvre extrêmement moderne. Przyboś apprécie les valeurs sonores du poème en soulignant sa „musicalité”.

L'oeuvre *Krzyż i dziecko* est analysée par rapport à la situation imaginaire de la biographie du poète ; une observation des bateaux sur la Seine. Przyboś associe le message du poème avec la foi chrétienne, exposée visiblement dans la production littéraire de Norwid. Il évoque également ses connotations personnelles avec le tableau d'Eugène Delacroix (*La Barque de Dante*), éveillées par la lecture du texte.

La seconde partie de la dissertation est consacrée aux, largement comprises, allusions aux oeuvres de Norwid dans la poésie tardive de Przyboś. L'objet des analyses de l'auteur est avant tout le poème *Całość słowa*, doté d'une devise de Norwid, et autres textes de Przyboś où il se concentre sur la problématique du sujet, de l'appellation, des relations parole-chose. Les questions de *mimesis*, ainsi que les possibilités, les limitations et les modalités de la réalité linguistique, dont la poésie est un cas spécial, s'avèrent être aussi importantes.

Les analyses des propositions et des jugements de Przyboś, faites par l'auteur, semblent importantes pour encore une raison : jusqu'aujourd'hui de nombreux chercheurs de l'oeuvre de Norwid se réfèrent à *Próba Norwida*, en utilisant des fragments d'esquisse dans leur argumentation. Les analyses, les interprétations et reinterprétations de textes de Norwid et de Przyboś, présentées par l'auteur, sont un des moyens de chercher et de traduire la présence de Norwid dans la littérature du vingtième siècle, et peuvent servir de l'inspiration pour d'autres recherches.



Redaktor  
Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki  
Paulina Dubiel

Redaktor techniczny  
Małgorzata Pleśniar

Korektor  
Lidia Szumigała

Skład i łamanie  
Marek Zagniński

Copyright © 2012 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-2066-3** (wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-226-2303-9** (wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 11,0.  
Papier Munken Print White 15; 90 g

Cena 14 zł (+ VAT)

---

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.,  
M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław





Powstała książka mądra, książka  
piękna, książka o niezaprzeczalnych  
walorach dydaktycznych: r z e c z  
spełniająca z naddatkiem oczekiwa-  
nia, jakie można dziś mieć w sto-  
sunku do m o n o g r a f i i  
p r o b l e m u.

Z recenzji wydawniczej prof. dr. hab.  
Edwarda Balcerzana